研讨会中方筹备组编



第六届
国际木卡姆研讨会
论文集

中央音乐学院出版社



研讨会中方筹备组编



第六届
国际木卡姆研讨会
论文集



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

第六届国际木卡姆研讨会文集/“第六届国际木卡姆研讨会”中方筹备组编. —北京：中央音乐学院出版社，2007.5

ISBN 978-7-81096-214-8

Ⅰ.第... Ⅱ.第... Ⅲ.维吾尔族—民族音乐—中国—国际学术会议—文集 Ⅳ.J607.215-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2007）第 064578 号

第六届国际木卡姆研讨会文集

出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：787×1092 毫米　16 开　　印张：22.25
印　　刷：北京宏伟双华印刷有限公司
版　　次：2007 年 5 月第 1 版　　2007 年 5 月第 1 次印刷
印　　数：1—3,000 册
书　　号：ISBN 978-7-81096-214-8
定　　价：45.00 元

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编：100031
发行部：(010) 66418248　66415711（传真）

出版说明

2007年3月初，本论文集的编者之一周吉先生与我社洽商，希望能由我们出版两本有关木卡姆艺术的图书（另一本是《中国新疆维吾尔木卡姆艺术图像、音响集粹》)，而且要求在2007年6月9日中国文化遗产日能够举行这两本书的首发式。当时我社对是否接受这项如此紧迫的任务是很犹豫的。但是考虑到2004年我社出版的《刀郎木卡姆的生态与形态研究》赢得了较好的社会反响，并且在“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”申报“人类口头和非物质遗产代表作”时发挥了不小的作用，我们还是大胆地承担了这项复杂而急迫的工作。这两本书的稿件都是在3月下旬才交付给我社的，这意味着在短短的两个月内要完成编辑、排版、校对、设计、音响处理等诸多既细致又琐碎的工作。为了保证按时出版，我们放下了手头的其他图书的出版任务，调动了全社的编辑、出版和设计的力量投入其中。尽管如此，其中肯定还是有不少令人遗憾之处的。

众所周知，木卡姆是一种流布于中亚、西亚、北非广大地域的音乐文化形态。本论文集收入的31篇论文的作者来自不同的国度，文章的内容涉及境内外多个民族的历史、地理、宗教、语言，更不要说音乐领域的诸多问题了。而目前国内外对相关的许多概念、术语、人物没有统一的称谓和译名，在出版本论文集时我们只好采用尊重原稿这种权宜的办法，因此在本文集中出现同一个事物有不同的名称的现象相信读者们是可以谅解的。另外论文的参考文献和注释有多个文种，每个作者标注的方式不同，我们没有对此进行统一。此外由于时间过于紧迫，文中所引用的谱例没有重新制作，仅采用了原稿的扫描样。最后还需要说明一点，个别论文所引用的地图由于我们无法核对其精确性，只好做删除性的技术处理。

尽管有这些遗憾，但我们相信，现在呈现在大家面前的这本论文集仍然是一部学术质量高，信息量丰富，值得音乐学教学、研究和学习者认真研读的好书。

前　言

本文集收录了在“第六届国际木卡姆研讨会”上中外学者宣读的31篇论文。

“第六届国际木卡姆研讨会”于2006年9月25日至29日在新疆维吾尔自治区首府乌鲁木齐市举行。本次会议由中国文化部、新疆维吾尔自治区人民政府和国际传统音乐学会木卡姆学科组联合主办，中国文化部外联局、新疆文化厅承办，新疆非物质文化遗产保护研究中心、新疆艺术学院、新疆师范大学协办。来自德国、法国、美国、意大利、突尼斯、阿塞拜疆、乌兹别克斯坦、哈萨克斯坦、日本等9个国家，以及中国北京、上海、海南、浙江、湖北、河南、台湾和新疆等省、市、自治区的75位以木卡姆为主要研究方向的音乐学家、舞蹈学家、文学家出席了会议。

国际传统音乐学会木卡姆学科组为从属于联合国教科文组织的国际性学术组织，成立于1988年。自1988年6月在德国柏林举行“第一届国际木卡姆研讨会”以来，已经走过了近二十个年头。此前已在不同国家举办过五届国际木卡姆研讨会。回顾历届会议，发表论文的数量不断增多，研究重点也从较为宽泛地研究木卡姆这一音乐现象，具体化为对木卡姆的地区风格研究和比较研究，研究队伍日益壮大。在本届研讨会上，更是实现了以往中国学者无人参会的零的突破。

本届会议共收到论文40余篇，有31位学者在会上宣读了论文，并就中国新疆及他国木卡姆的历史和现状、木卡姆在不同国家及地区的表现形式、木卡姆在21世纪的保护与传承这三个中心议题进行了深入探讨，取得了可喜的成果，并一致通过了“乌鲁木齐共识”。

会议期间，与会学者还观看了新疆首届民间文化艺术节优秀民间艺术汇演，参观了由“木卡姆展厅”和“各民族非物质文化遗产展厅”共同组成的“2006’新疆非物质文化遗产保护成果展”，并赴吐鲁番参加了“吐鲁番木卡姆保护传承中心”的揭幕仪式，参观考察了原生态的维吾尔木卡姆等。

本文集所收录的31篇论文，大体可归纳为如下七个领域：

1. 关于木卡姆本体的研究

内容涉及木卡姆的乐律乐调、结构原则、节拍节奏、旋律特征及发展手法、音乐表现形式、唱词特点、词曲关系、使用乐器及其组合，以及曲谱记录方法

等。舞蹈学家们着重对木卡姆中的舞蹈艺术作了探析。

2. 关于木卡姆文化背景的研究

学者们分别从历史语境、认知语境、社会语境、宗教语境、地理语境以及和别的文化群体的关系等不同角度，阐述了木卡姆的社会文化背景。

3. 关于木卡姆表演场合、功能及其美学特征、历史文化价值、社会文化价值的研究

从哲学内涵与哲理、数字美学、文艺美学和音乐美学四方面阐释木卡姆在美学层面的价值和意义，并从音乐本体的各个方面总结木卡姆音乐的美学特征，是这一部分论文的中心内容。

4. 关于木卡姆的比较研究

其中，有的是对世界各国所存在木卡姆音乐现象的宏观比较，有的是对中外同名木卡姆乐调的比较，也有对一个国家或地区中所存在的不同种类木卡姆之间的比较，还有对木卡姆和本民族其他种类传统音乐或其他民族传统音乐的比较。

5. 关于木卡姆形成、发展历史的研究

学者们就中外木卡姆的形成和发展见仁见智地提出了自己的观点，其中不乏独创，值得我们进一步关注。

6. 关于方法论的研究

有学者在论文中呼吁木卡姆学者必须将传统音乐看成一门“科学”，而不只是一种“艺术”，当务之急是要建构木卡姆体系。摆脱某些西方偏见，力求在保留、传承原有木卡姆音乐核心的同时，实现木卡姆音乐的创新、发展。

7. 关于木卡姆教育传承的研究

不少学者指出：不失时机地将木卡姆传承纳入学校教育轨道，使其成为活态传承的有机组成部分，是摆在我们面前的艰巨任务。

国际传统音乐学会木卡姆学科组组长儒尔根·埃尔斯纳先生在《关于国际传统音乐学会（ICTM）木卡姆学科组第六次国际学术会议评估的备忘录》中指出：“这次会议是十分成功和富有成果的。会中，组织者以举行多种活动的形式向学科组概括地介绍了新疆木卡姆艺术专家的研究工作及其取得的成果，这极大地扩展了学科组的研究领域。双方建立的学术联系将会深化木卡姆的主体及方法研究，这些研究也应当得到进一步的加强。”会议不仅增进了中外学者的相互交流，为国际木卡姆的研究搭建了一个很好的平台，同时也使国外学者对中国新疆维吾

尔木卡姆有了进一步的认识，对中国研究木卡姆的学术现状有了更多的了解。

本届会议的召开和本论文集的出版，是“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”成功申报“人类口头和非物质遗产代表作”之后，落实十年拯救计划的一部分，也是中国政府在“申报书”中对联合国承诺的兑现。它既是一次成果检阅，也是促进交流的重要举措，必将成为国际木卡姆研究的新开端。

“第六届国际木卡姆研讨会”

中方筹备组

2007年3月10日

目　录

论木卡姆文化现象

陈铭道

在浩瀚的宇宙中，有一个蓝色的星球
在这个星球上的某个地方，我们叫它家乡
我们的祖先出生在那里
我们出生在那里
我们的孩子也将会出生在那里
于是，我们为它而歌唱、舞蹈
——爱尔兰《大河之舞》解说词

世界上有两千多个民族。不同的民族有不同的文化，不同的文化有不同的音乐。没有音乐的民族不存在，世界上没有哪个民族在寂寞中苦度岁月。一个人没有心脏不能活，一个民族没有音乐则不能成其为一个民族。因此，研究民族的音乐，弘扬民族的音乐文化，是当代学术的应有之义。

民族音乐学提出把音乐作为一种文化来研究，已经过去近半个世纪。[①]在学者们的心目中，这固然是一种很能接触音乐本质的观点，然而，就如何深入一种文化而言，民族音乐学并没有提出自己的方法论，并就考察的文化项目列出一张最后的清单。

其实，对音乐进行文化研究，并不排斥音乐的本体研究。二者相依相存，不可偏废。就不同学术专业和研究方法而言，不存在一般或概括性的理由根据来支持其存在。我们可以展示音乐的知识，但不应就这些知识的权威性做辩护，也不应把这些知识推戴为“科学”。这种推崇，在原则上没有意义，因为世界上不同的文化价值体系互相冲突。当代民族音乐学除了对音乐进行技术和结构分析，提供差异的事实，重要的是，它还揭示在这些事实后面支撑它们的不同的价值体系。

科学的任务是描述感觉经验，并把它作为论证的根基。因此，音乐本体的研

究恰恰是文化研究的基础。近年来，对民族音乐学自身做政治和文化反省，可以发现当代民族音乐学家就是国家民族音乐学术研究和发展的权力与资源的垄断者，而时下流行的研究，大多是“加点文化，然后搅拌”。事实上，当知识本身成了研究对象的时候，很少有人能把它看作一种社会实践的方向来研究。本文，是对研究的描述。

世界上所有的重要学者都承认人类社会存在着独特的伊斯兰文明。伊斯兰文明起源于公元7世纪的阿拉伯半岛，然后迅速传播，跨越北非和伊比利亚半岛，传向东中亚、南亚次大陆和东南亚。结果，出现了拥有大量穆斯林人口的地区。[②]

在中亚、西亚和北非，东西长一万多公里的土地上，从中国的新疆到北非的突尼斯，穆斯林民族，如，亚述人、阿拉伯人、贝都因人、土耳其人、柏柏人、土库曼人、亚美尼亚人、库尔德人、卡普特人、阿塞拜疆人、塔吉克人、乌兹别克人、维吾尔人、伊朗人、部分西班牙人、索马里人、阿泽里人等，享有一种共同的音乐文化。这种音乐文化，音调独特，音程迥异，拥有自己节奏模式，使用标准大致相同的乐器。它在自己语境中，为四亿多人提供音响的享受。

按照哈比卜·哈桑·托玛的说法：“无论是创作还是即兴，声乐还是器乐，世俗还是宗教，一种音乐精神贯穿其中，产生出音调空间和节奏结构的美学同质性。”[③]这种音乐精神的理论和实践的便是木卡姆（阿拉伯语 Maqām，复数 maqāmāt）。木卡姆提供了特殊的调式结构，使之概念化，产生出旋律。木卡姆最基本的特征就是音调空间有固定的组成形式，它的核心是调式模式。在一个一个的木卡姆中，这些调式模式有各种各样的变化，生成不同的音程内核，这些音程内核决定着旋律线条，并由此给赋予不同的木卡姆特定的情感特征。

就地理文化空间而言，这些木卡姆并不是存在于一个个孤立的地区，而是彼此相通，形成了很容易感知的一种世界范围的音乐现象；国际学术界一般称其为木卡姆现象，“the Maqām phenomenon”这个术语为民族音乐学界所广泛接受。使用这个术语的目的很明确，一方面是肯定木卡姆的基本含义，这些含义在不同的地区名称或许不同，但音组织的观念是一致的；另一方面则是泛指这种大范围的存在的音乐文化。

从世界范围看，如果我们对木卡姆做综合的考虑，可以发现木卡姆不管名称怎样变，它的基本含义是相同的——音组织。其实，当代木卡姆是一种旋律类型，它的特点包括音高序列，变化音和特殊的旋律型，它们结合起来支配着具体的音乐中的旋律轮廓。

笔者冒昧认为，简化到最低限度，木卡姆的基础在某种意义上可以看作是一个纯四度音程框架（Taking the leave to say，the author thinks that simplified to

minimum, the basis of maqām may, in some sense, be regarded as an interval span of the perfect fourth)。对四、五、八度音程的感知，是人类的天赋。[4]就这种归纳而言，木卡姆展示出自己的物理学和心理学根据。

四度音程构成了木卡姆的音调空间，在这个空间中，可以填充各种不同的音而形成四度四音音列（tetrachords）。尽管 tetrachord 这个术语出自希腊语 tetráchordos，但这里使用它，仅仅是借它的形“tetrá”——四，以及“chordos”——音。由于西亚、中亚和北非地区大量使用二十四律，因此，填充在木卡姆四度中各音和由此形成的音程关系，则包含中立三度，这与希腊四音列大不相同。[5]

两个木卡姆四音列叠置起来，构成音阶。下四音列是这个音阶的基础，它的上面跟随一个四度四音列。在实际运用中，在回到原初的下四音列以前，可以做各种变化，转入其他木卡姆。主音卡拉尔（qarār）或其八度音（daragat al-rukūz）是木卡姆的重要音级，通常“起首（mahdā）、毕曲（qarār）”都在其上。此外，木卡姆四音列中主音上方的第五级音——伽玛兹（ghammāz）和下方起导音作用的音——扎赫尔（zahīr），对木卡姆音阶起着很强支撑作用。

木卡姆音阶可分成不同的旋律单位阿依纳斯（ajnās，jins 的复数形式），而阿依纳斯就相当于四音列（带上伽玛兹，就是五音列）。这些四音列的音程结构各不相同，只有三个阿依纳斯和欧洲自然音列的音程结构相同，其余的，因包含变化音和$\frac{1}{4}$（或$\frac{3}{4}$）音而相当复杂。在节奏的模式中，这些旋律单位与特定的木卡姆相连，产生不同的旋律动机，强调使用各种重要的音。[6]

一方面，木卡姆是固定的，另一方面，木卡姆却又是变化的。音乐家们认为，变化（sika）正是木卡姆的区别性特征：地区性风格和个人风格，调式中心，旋律进行，甚至审美意向，都来自这种变化。也正是因为变化，世界各地的木卡姆不尽相同，给木卡姆带来了生机，体现着木卡姆的生命力。[7]

从对木卡姆的艺术实践和理论分析来看，笔者认为，规范和变化是木卡姆艺术实践的核心。出于对木卡姆的充分掌握，作曲家们和音乐家们通过呈示基本（或原初）木卡姆，然后变化，游弋于不同的木卡姆中，展示着他们高超的技巧和木卡姆的魅力。

从资料看，最近几十年中，木卡姆的理论和实践都受到西方音乐的影响。最大的影响就是因为使用欧洲五线谱，削弱（甚至抛弃）了即兴原则，并向十二平均律靠拢，同时减少了所使用的木卡姆的数目——埃及开罗音乐家使用的木卡姆，从 1932 年会议肯定 52 个，减少到八十年代的 20 个；1989 年，则只有 12 个木卡姆经常用，另外一些木卡姆则处于偶尔用用的境地。

这里涉及木卡姆的分类，木卡姆的分类是一个众说纷纭的领域。

上个世纪三、四十年代，音乐家们根据终止音来分类，分出了 8 类、9 类、10 类或 11 类等，无法统一起来。后来，人们发现，木卡姆的终止音只有 4 个，它们是 c，d，$e^{\frac{1}{2}b}$，f 等四个音。根据这一点，提出了一个变化方案，以木卡姆下四音列的旋律单位——阿依纳斯（ajnās）为基础，把木卡姆分成不同的谱系——法瑟尔（fasīl，复数 fasīlahs），这些法瑟尔有自己的名称，同谱系的用相同的名称；次级分类，则用不同的名称。这样，在 1964 年，埃及政府举行会议，把 46 个基本的木卡姆分为 11 类。这 11 类再进一步根据是否使用中立音，分成两组。

木卡姆的分类完成了。

不过，这只是埃及的，其他国家穆斯林使用的木卡姆并不能纳入这种分类中。在不同的国家以及地区，木卡姆表现出不同的音乐演出形式。中东和北非，流行纳乌巴。

纳乌巴

音乐理论不能脱离具体的音乐而存在，任何音乐都必须存在于一个社会的音乐实践中。所有这些木卡姆形成了艺术的实践而不是一种僵死的理论。音乐出自一种文化，它是文化功能的一个组成部分，也是文化的一部分。这样，当我们查看世界范围的木卡姆，我们发现它们各有自己的曲式构造形态，显然，我们应当在它们自身的环境中来理解它们。因此，考察不同社会环境中的木卡姆是本文的应有之义。

从大的环境中看，木卡姆主要的曲式构造是纳乌巴（nawba，又译努白）。它是一种大型的套曲。纳乌巴可分东部纳乌巴和西部纳乌巴（或安达路西亚纳乌巴）；后者还可细分为摩洛哥、阿尔及利亚和突尼斯三种。

东部的纳乌巴由八个乐章组成。

这些乐章的核心集中围绕着节拍的模式。最复杂的节奏，首先出现在套曲的开始部分，比较简单的节奏，则安排在套曲的后面。纳乌巴开始的部分叫做塔克斯姆（taqsim）。这是用乐器即兴演奏的乐段，是乐器大师的展示技巧的段落；因他是用自己选择的木卡姆即兴演奏，于是，他的演奏也就同时给其它的乐师提供了木卡姆的模式。这样，其余的乐师也根据他呈示的木卡姆，加入演奏。

大多数塔克斯姆，都是自由节奏；不过，也可以用规整的节拍。

塔克斯姆后面是相当长、相当复杂的器乐段巴希拉伏（bashraf）。巴系拉伏由 4－5 个克阿纳（khana）组成。每个克阿纳用一种节拍，反复的次数相同，都带尾声。

第一个克阿纳，使用的木卡姆以及在这个木卡姆上形成的旋律主题完整地呈示出来。第二个克阿纳使用了变化音，开始向包含这些变化音的新的木卡姆转化。第三个克阿纳旋律开始集中使用木卡姆音阶的上四音列。第四个克阿纳回到木卡姆的下四音列，重复已出现过的基本主题。

纳乌巴的第三个乐章是萨马依（sama'i）。它也包含4-5个部分。前三（或四）个部分基本上使用五拍子，不过最后的那个部分肯定是三拍子的乐曲。

纳乌巴的第四个乐章是一组不同的塔瓦史（tawashih）。这是乐队伴奏的歌唱部分，歌词使用阿拉伯语的诗歌，反复演唱。由于乐队也参加演唱，所以，它又称为乐队齐唱段。这样，就引出了著名的马鲁夫段（ma'luf）。马鲁夫是乐队伴奏的男声齐唱，使用比较简单的、单一的节奏模式。因马鲁夫段节奏简单，歌词普及，流行于民间，它又经常被从纳乌巴中抽出来，作为单独节目演出。

此外，塔瓦史也使用不同的节奏模式，不同的段落使用不同的节奏，反复五至六遍。

接下来是喀斯达（qasida），这是东部纳乌巴的高潮段落。喀斯达是根据木卡姆模式即兴演唱的声乐段落。它使用名称相同的古典阿拉伯语诗歌，着重点在诗歌的第二、三、五、七行，音乐的节拍取决于诗歌的节奏。演员通常怀抱乌德琴（'Ud），自弹自唱。音乐家们用其他乐器，跟随伴奏。实际上，音乐伴奏只是在诗行之间穿插短乐句，同时用乐队声响给演唱提供音高标准。

喀斯达演唱的诗歌包括各种各样的内容，宗教的颂歌，丧事的挽歌，讽刺歌曲……等等，什么都有。在欢乐的演唱中，纳乌巴的第一部分就此结束。

纳乌巴的第二部分，由塔米拉（tamila）开始。这是器乐段落，由乐队演奏，穿插一些独奏。塔米拉使用的旋律，一般根据要所使用的木卡姆提前作好，反复使用，没多大的变化。其后，转到独奏段。独奏者根据乐队刚刚演奏过的音乐主题，做相当长的一段即兴演奏。

独奏后接着转入乐队以后，是达乌尔段（dawr）。这个段落用流行诗歌做歌词，在演出时会引起听众强烈的共鸣。达乌尔段也分三个部分：

1）慢速部分，乐手演奏同时与歌手齐唱；

2）达乌尔的主体，是一个主唱段，前面使用器乐引子，唱完后带一个器乐尾声；

3）结束段，也是歌手与乐队的齐唱。

纳乌巴整个是由乐队上台演出，除独唱演员外，乐队成员也参加演唱。乐队基本配置比较固定，由下列乐器组成：乌德琴，卡农琴（qanun），小提琴，奈依（nay），达拉布卡鼓（darabuka）。

纳乌巴是一种在木卡姆上形成的大型套曲，现在很少单独演出，而是与其他

音乐形式一起演出，共同开音乐会。经常被从纳乌巴中抽出来参加音乐会的段落是马鲁夫和达乌尔。

西部的纳乌巴被称作安达路西亚传统。现代的音乐家们宣称，这个传统是穆斯林统治西班牙时期音乐传统的继续。不过，在1492年以后，穆斯林迁出西班牙，由于大量移民，这些音乐散失了。当时流传的24套纳乌巴，逐渐遗忘，没有传承下来，现在只剩一首所谓的安达路西亚纳乌巴，是后来编的。

摩洛哥现在还保留着11套纳乌巴。摩洛哥的纳乌巴其实是乐队伴奏的声乐套曲（Sana't），分五个米赞（mizan，复数miyazen），每一部分有不同的节奏模式。每个米赞都用器乐引子开头。五个米赞，节拍有不同的速度，快的一快到底；慢的，逐渐加速，这被称为“桥”——过渡到快速节拍。几首歌曲以后，做第二“桥”，进入最快的段落（insiraf）。然后，演奏一个尾声，全曲结束。

纳乌巴的演出要几个小时，很少全演。在婚礼和节日，一般只用一种节奏模式的乐曲，接下来，唱几首其他纳乌巴中的米赞，彼此之间用一些精心创作的歌曲隔开。此外，在重大的礼仪活动中，也会演出纳乌巴，但无非也是抽取演出而已。由于不经常演出，加上没有乐谱，一些纳乌巴也面临着失传的危险。

达斯坦尕赫

在中亚和西亚地区，音乐传统十分古老。到了18世纪，各种调式的分类以及它们的次序关系，逐渐淡化；而到了19世纪中叶，所有的调式及其理论都被称为木卡姆。就具体的音乐实践来看，在不同的文化传统中，另有自己的理论和艺术形式。然而，这些理论的核心和木卡姆大同小异。在波斯音乐中，最核心的声乐曲目是阿瓦兹（avaz）。阿瓦兹的基础是记忆中传承下来的非节拍化旋律格式，这种格式被称作古谢（gushehs）。古谢在18世纪后期代替了古波斯的音乐创作形式，给即兴演奏提供类似曲调的音调模式。这些音调模式固定分配在12个模式的谱系中，统称为达斯坦尕赫（dastgah）。

达斯坦尕赫和阿瓦兹这两个术语不仅是调式分类体系，也是特殊的表演顺序。首先出现的段落是达拉马德（daramad），它跟纳乌巴中的塔克斯姆和印度音乐的阿拉普（Alap）差不多，主要是呈示将要使用的音列。接下来便是古谢段。古谢包括有200多个现成旋律，在演奏时，可临时选择。

跟波斯的阿瓦兹一样，伊朗阿泽里人的木卡姆或木卡姆-达斯坦尕赫，以及伊拉克的木卡姆，组成了或多或少比较固定的、自由节奏的旋律模式。这两种木卡姆在理论上都是开放的体系，在它们被19世纪后期被编定以前，可以对应于波斯的音乐理论。阿泽里人大约130个音调模式，包括十多个主要的木卡姆。在

木卡姆下面，还有二级分类，它们的功用是预先调整主要木卡姆的音列。古谢是有固定节奏的段落，它的旋律与多个木卡姆有关，这取决于演奏者对各个木卡姆熟悉的程度。

木卡姆－达斯坦尕赫是对基本木卡姆的扩充性的呈示，其中包含转入其它木卡姆的骨干音。不过，与波斯达斯坦尕赫中的古谢不同，阿泽里人旋律的安排，包括旋律音调整的顺序，都是固定的。

伊拉克大约有 50 个木卡姆，它们包括大约 30 来个调整的乐曲。这些乐曲被称为是库塔（quta）。库塔与阿泽里一样，在各木卡姆之间是可以转换的。如同波斯的达斯坦尕赫，每个伊拉克木卡姆的调性－旋律特征和总体结构是事先定下来的。在实际的演奏中，音乐家们根据确定下来的各种因素，熟练地配合演奏出各种变化的曲调。

伊朗达斯坦尕赫反复的格式，以及阿泽里人木卡姆－达斯坦尕赫和伊拉克木卡姆的反复，它们的特色是由音序的调性－旋律原则决定的。而相比之下，在四个北非国家的纳乌巴中，音序的基本原则是节奏－节拍。重要的声乐曲目中，基础在于特殊的节奏－节拍模式。这种模式被称作“伊卡阿特”（iqa'at）。

根据这些模式，木卡姆被分到固定数目的纳乌巴中；摩洛哥 11 个，阿尔及利亚 12 个，突尼斯和利比亚都是 13 个。纳乌巴根据木卡姆和复合曲目的决定性的木卡姆命名。在每个纳乌巴中，个别的歌曲安排在伊卡阿特的固定顺序中。纳乌巴的演出在习惯上有固定的顺序，这样，在调性－旋律标准的基础上就产生出更小的反复动机。从理论上讲，纳乌巴是一个封闭的系统，不允许有新的曲目。

在土耳其奥斯曼帝国时期，各种演出中音乐的反复形式，诸如：埃因（ayin）、各种类型的法斯勒（fasil）和地中海东部地区的瓦萨（wasa），尽管特殊的节奏－节拍模式（usls）是变化的，但在各组成部分出现的顺序上仍然同样强调节奏和节拍的对比。在每个反复形式中，预先确定了范围的各种不同的体裁，与同样是已提前确定的木卡姆，被统一到各种即兴方式的类别中，按照特殊的预定的演出顺序进行。在这个基础上形成了土耳其木卡姆的核心。

固定的节拍化的作品，如中亚地区的沙士木卡姆（shashmakom）核心的声乐反复部分，形成了自己节奏－节拍和调性模式反复方式。其主要部分萨拉克巴尔（sarakhbar），引入整个反复的基本音调－旋律的节拍，然后在基本的木卡姆中逐渐进入上行的音调组，达到旋律和情感的高潮。萨拉克巴尔用已经出现的音序和高声部的重复和变化，通过对比调式音列预示基本木卡姆的音序，在激越的情绪中引入变化的音调，最终下行回到木卡姆基本模式的核心——下四音列。

这些木卡姆的音调－旋律组织——萨拉克巴尔，服从木卡姆的基本结构，这

种情况可以在伊朗的达斯坦尕赫、伊拉克木卡姆、土耳其木卡姆、叙利亚木卡姆中发现。在基本方式束巴（shu'ba）相同而节奏－节拍模式不同的木卡姆中，演唱了一套歌曲以后，不露痕迹的转换会引入一种新的束巴。它的基本部分再度接一首（或一套）歌曲。这些歌曲有着不同的节奏－节拍特征，通常是两个或三个束巴组成一场演出。在20世纪中叶，最后的变换习惯性地引导至最初的木卡姆。

结　语

不涉及不同人群的音乐实践，音乐性音响组织的理论便失去了意义。音乐是人的产物，它必然有自己的结构，但是它的结构不能脱离产生它的人类行为而独立存在。因此，要想了解一种音乐结构为什么以它现有的方式存在，我们就必须了解产生它的人类行为是怎样的，为什么是这样的，以及这种行为之下的观念是怎样、为什么如此组织从而能够产生出所需要的音响组织方式。木卡姆正是一种富有特色的音响组织方式。

音乐在进行的时候，它必须呈示自己的秩序。从本文对木卡姆“秩序”的介绍和讨论中，我们可以发现音乐是人类行为的产品，而人类行为是由他们的社会和文化来决定的。对音乐进行结构分析不失为一种富有说服力的分析。但是，如果这一分析脱离了产生音乐的社会状况，也就失去了意义。因此，本文用不同地区的木卡姆的表现形式来证明同一种音乐理论在不同的社会中会有不同的实践性的变形。不过，尽管它们听起来是那样的不同，而它们的结构说明，它们是大致相同的东西。

音乐本身没有绝对的好坏，人们之所以对音乐有不同的看法和感受，是因为它对于不同文化和群体的成员来说，意味着截然不同的东西。人的音乐行为受到音乐观念的支配，木卡姆就是一种音乐观念。音乐观念是文化模式造就的，它是文明的一个组成部分。即使是在一种很完善的音乐体系中，对它的音响结构所作的解释，都可能并不完整。然而，如果把一种音响的结构模式放在它的文化语境中来考虑的话，有可能产生的那些结构解释就会在数量上大大地减少并趋于一些比较统一的说法。

因此，音乐所表现出的秩序，已然存在于社会和文化中，除非音响结构模式发生变化，否则，音乐不能添加任何超乎文化的东西。

2006年7月24日

参考文献：（按字母顺序排列；凡正文中已引用并注明出处者，不再列出）

杜亚雄：《木卡姆的词意及其演变》，《中国音乐》，1/1987。

李玫：《“中立音”音律现象的研究》，上海音乐出版社，2005。

全国艺术科学“九·五”规划课题组编著：《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2004。

文化部民族民间文化发展中心，新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文化体育局，鄯善县人民政府文化体育局：《吐鲁番木卡姆》，1999。

新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编：《哈密木卡姆》，人民音乐出版社，1994。

新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆整理工作组记谱整理：《十二木卡姆》，音乐出版社，民族出版社，1960。

周吉：《论“维吾尔木卡姆模式”》，《新疆艺术学院学报》，1/2002，Vol. 1

周吉：《木卡姆》，浙江人民出版社，2005。

周菁葆：《木卡姆探微》(油印本)，中国音乐家协会，新疆文化厅木卡姆研究室，1982。

周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社，1988。

Nabil Salim Azzam, "Muhammad ‘Abd al-Wahhab in Modern Egyptian Music," Ph. D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1990.

George Henry Farmer, The Arabic Manuscripts in the Bodleian Library, William Reeves, 1926

The Influence of Music from Arabic Sources, Williamm Reeves, 1926.

Historical Facts for the Arabian Musical Influence, Williamm Reeves, 1929.

An Old Moorish Lute Tutor: Being Four Arabic Texts from Unique Manuscripts, Glasgow, 1933.

The New Grave Dictionary of Music and Musicians, Vol. 1, 1980, pp. 516 – 26.

The Minstrels of the "Arabian Nights," Bearsdon: Hinrickstеn Edition, 1945.

The Music of Islam," New Oxford History of Music, Vol. 1: Ancient and Oriental Music, Edited by Egon Wellesz, Oxford University Press, 1957.

The Sources of Arabian Music, Leiden E. J. Brill, 1965.

A History of Arabian Music to the XIIIth Century, Luzac and Co., 1967.

Lois Ibsen al-Faruqi, "The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: A Theoretical and Empirical Study of Arabian Music," Ph. D. dissertation, University of Syracuse, 1974

An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms, Westport, Green Press, 1981.

Mahmoud Guettat, La musique classique du Maghreb, La bibliotheque arabe Sindbad.

‘Abd ar-Rahman al-Hajji, Tarikh al-musiqa al-andalusiyah, Beiru Dar al-irshad, 1969.

Jalal al-Hanafi, Al-mughannun al-baghdadiyun wal-maqam al-‘iraqi, Baghda, 1964.

Shceherazade Qassim Hassan, Les instruments de musique en Irak, et leur role dans la societe traditionelle, Cahiers de l'homme, Norvelle Serie 21, Paris, Mouton, 1980.

Hans Hickmann, "Aegypticsche Musik," Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Vol. 1, Edited by F. Blume, Kassel, Baerenreiter, 1949 – 51.

"Die Musik des arabisch-islamischen Bereiches," Handbuch der Orientalistik, erste Abteilung, Ergaenzungsband IV, Orientalische Music, Leiden E. J. Brill, 1970.

Lura Jafran Jones, "The 'Isawiyah' of Tunesia and Their Music," Ph. D. dissertation, University of Washington, Seattle, 1977.

Salah el-Mahdi, La musique arabe, Paris, Alphonse Leduc, 1972

Bruno Nettl and Roland Riddle, "Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy," Yearbook of the International Folk Music Council, 1973.

Eckhard Neubauer, Musik am Hof der fruehen Abbasiden, Phil. Diss., J. W. v. Goethe - Universitaet Frankfurt, 1965.

Thomas Ogger, Maqam Segah/Sikah. Vergleich der Kunstmusik des Iran und des Irak anhand eines maqam-Modells, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1987.

Poul Rovsing Olsen, "Afrikansk musik ved den Persike Golf," Dansk Musiktidschrift 42(4), 1974.

"Six Versions de Taqsim ed Maqam Rast," Studia instrumentorum musicae popularis III. Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday. January 15th 1974.

Josef Marcin Pacholczyk, "Regulative Principles in the Koran Chant of Shaik 'Abd'l-Basit 'Abd's-Samad," Ph. D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1970.

'Ali Jihad Racy, "Musical Changes and Commercial Recordings in Egypt, 1904—1932," Ph. D. Dissertation, University of Urbana, Illinois, 1977.

Julian Ribera, Music in Ancient Arabia and Spain, New York, Da Capo Press, 1970.

Pietro 'righini, La Musica Araba Nell' Ambiente nella Storia, Padova, G. Zanikbon, 1983.

Majdah Salih, "A Documention of the Ethnic Dance Tradition of the Arab Republic of Egypt," Ph. D. dissertation, New York University, 1979.

Daniel Philip Schuyler, "A Repertory of Ideas: The Music of the 'Rwais' Berber Professional Musicians from Southwestern Morocco," Ph. D. dissertation, University of Washington, 1979.

Salah ash-Sharqi, Moroccan Music, Musique Marocaine, Mohammadiyah, Imprimerie de Fedala, 1981.

Salwa el-Shawwan, "Al-musiqa al-'arabiyyah: A Category of Urban Music in Cairo, Egypt 1927—1977," Ph. D. dissertation, Columbia University, 1980.

Habib Hassan Touma, Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1976.

Owen Wright, The Modal System of Arab and Persian Music A. D. 1250—1300, Oxford University Press, 1978.

注释:

① Alan Merriam, "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field," *Ethnomusicology* 4:107 - 14.

② Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Georges Borchardt, Inc. , 1997, p. 3.

③ "A musical mentality that is responsible for the aesthetic homogeneity of the tonal-spatial and rhythmic-temporal structure in music, whether composed or improvised, instrumental or vocal, secular or sacred."

Habib Hassan Touma, *The Music of the Arabs*, Amadeus Press, 1996, p. xix-xx.

④ A. J. Ellis: "On the Musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts*, xxxiii (1885), p. 520

⑤ 关于中立三度(the neutral third),李玫的博士学位论文有精到的研究。见李玫:《"中立音"音律现象的研究》,上海音乐学院出版社,2005。

⑥ 这两个自然段,应该使用谱例来说明。但因为本文完稿匆促,来不及做谱插入。见谅。

⑦ "The Arabic musicians of our time seem to confound the idea of genus (genre, Arabic *jins*, by which D'Erlanger meant the span of a tetrachord or pentachord) with that of mode: the same *naghmah* serves them, in effect, to denote either the one or the other. …Every melodic succession, whatever its scope, is for these musicians a *naghmah*…this term *naghmah* (melody or emission the voice), employed in our time to denote any melodic conglomeration (*toute ensemble melodique*) must originally have denoted gunus, and by extension it would subsequently have been attributed to the modal complexes (*gammes modales*) or which the genera are the constituent elements. Baron Rodolphe d'Erlanger, La musique *arabe*, Vol. 6, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, pp. 69ff.

维吾尔木卡姆音乐的律学研究

韩宝强

早在20世纪50年代，我国音乐学者就注意到“十二木卡姆”音乐中存在较为独特的音律现象[①]。至80年代，这一问题随着音乐集成工作的深入展开而受到更多人士的关注。1985年10月，中国艺术研究院音乐研究所与新疆艺术研究所联合在新疆开展了一次实地音乐调查，主要内容是对当地维吾尔族“十二木卡姆”和部分民歌的音律进行测量。开展此项工作的主要目的是解决音乐集成工作中的记谱问题。在其后发表的测音工作报告中，调查者对此次工作有如下评述：“这是一项带有试验性质、需要发掘现有设备的潜力、需要创造新的科研设备、需要创造新的经验、需要进一步探索有关乐律学基本理论问题、针对具体观测对象民族曲调、反复研究其特殊规律的研究工作。因此，这一次对新疆维吾尔传统音乐进行的测音研究，只是工作的开始，而远非研究工作的结束。”[②]

事隔13年之后，笔者1998年秋作为中国艺术研究院音乐研究所的代表再次与新疆艺术研究所合作，对维吾尔刀郎木卡姆音乐中的音律形态进行实地调查，并在其后进行测音分析。虽然此次调查工作的题目和内容与第一次有所不同，但从整体维吾尔木卡姆音乐音律研究角度讲，本次工作依然可视为1985年调查工作的继续。本文所述内容以刀郎木卡姆音律研究为主，兼及“十二木卡姆”和其他国家木卡姆音乐的音律研究。

一、音律问题研究方法

“音律”一词在不同场合常有不同含义[③]。本文中，音律限指乐音高度范畴，包括单个乐音的高度、音阶和音列各乐音之间的音程关系等等。所谓“维吾尔木卡姆音律研究”，即在上述范畴内对中国维吾尔木卡姆音乐的音律状况进行研究。

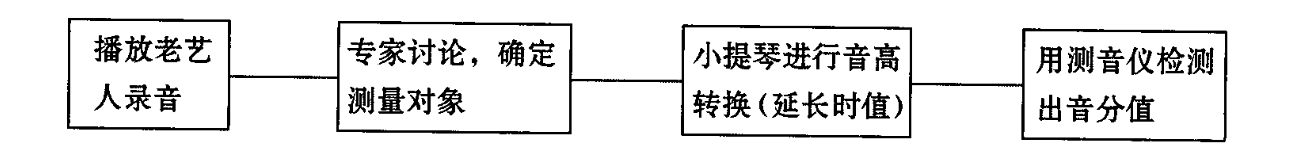
研究音律问题有两种手段，一是文献研究，二是利用测音实践。二者其实是一件事物的两个方面：文献可视为前人实践工作的文字遗存，而将今天的实践工

作记录下来，则又为后人提供了新的文献。毫无疑问，在条件允许情况下，采用文献与测音相结合当是研究音律问题的最佳方式。但有些时候，我们只能二者取其一。以民间音律研究为例，虽然我国历史上不同地区、民族的民间音乐种类繁多，律态各异，但由于民间音乐不属“正史”范畴，因而从不被历代朝廷所详载。即便有时能从一些只言片语中嗅出当时民间音律的一些味道，但由于文献资料不完整，研究者也很难从中窥得全貌。由此时常会出现这样的情况：对相同的一段文献，不同研究者出于不同观察角度和知识背景往往作出不同的解释。有些解释虽然可以自圆其说，但是拿到实际音乐中去验证，却又疑团百出④。这种情形告诉我们，要研究我国现存民间音乐的音律状况，如果单单依赖文献资料，不仅困难重重，而且陷井很多。相反，如果利用现代测音实践的方法，却可以直接了当解决问题，不仅可以获得民间音律的直接材料，而且可以验证和弥补古代文献相关资料之不足。因此说，采用科学的测音手段是研究民间音乐律制最有效的方法。

科学测音手段的核心，是要从动态的、“活”的音乐中获得能够代表音律特征的音高数据。说来简单，但即使在科技已经比较发达的今天，要真正实现这一点也并非易事。这里需要有两个必备的条件：一是要具备能够从物理声学角度捕捉音乐音响并能及时给予音高数据的软硬件设施，此为解决“活”的音乐测音的物质基础；二是要有熟悉测量对象的音乐风格、能够凭借听觉来选定测量对象的经验人士。由于“活”的音乐时刻都在发生着音高变化，而测音仪器不能代替人的感觉捕捉那个最具代表性的“音核”，因此便需要经验人士来完成“音核”捕捉工作。只有“抓”到它，我们才能找到了真正所要测量的对象，随之而来的测音数据才真正具有“准确”的含义。从这个意义上说，第二个条件比第一个更具基础意义，因为测音技术会随着世界整体技术的发展而不断进步，但就整体测音工作而言，任何技术进步最终都离不开经验人士对测音对象的主观判别这一程序。

1985 年研究“十二木卡姆”音律所采用的测音方法是：首先用录音机播放有代表性的十二木卡姆的音响，由专家讨论确定测量对象，然后由小提琴演奏者将测量对象的音高在小提琴模拟出来（这一过程有监测人在场），这项工作的主要作用是将短促的时值加以延长⑤，最后再用测音仪对小提琴模拟转换音进行音高检测。

以上工作程序可用下面框图表示：



这种测音模式可称为“间接测音法”，是笔者在黄翔鹏先生启发下于1983年首先采用[6]，1985年在新疆加以完善，取得了更佳效果。

刀郎木卡姆测音工作在方法上较上次又有一定改进，主要体现在声源采录、测音工具和测音模式三个方面，以下分别阐述。

1. 声源采录

声源即测音工作所用声音的来源，也是影响测音工作质量之基本因素。1985年测音使用的声源主要是早期老艺人的录音磁带，表演风格固然具代表性，但由于老式录音机频响指标较低，不仅音质差，且具有较高的抖晃率，这一指标能够对测量精度产生直接的影响，但限于当时的技术条件，我们对这种影响几乎是无能为力。本次测音工作采用的声源完全来自对艺人演唱的现场录音，在音响质量和稳定性方面较1985年有了长足进步，整个采录工作可以用“操作科学、设备精良”八个字来概括。

首先，在录音方式上采用了现场同期分轨录音。考虑到“刀郎木卡姆”的伴奏声部具有多声部音乐性质，为便于日后研究人员从多声部角度对其进行精细研究，课题组在课题实施之初就制定好了一个“同期分声部录音”方案，即：为歌唱声部和每个伴奏声部分别设置一个强指向性话筒，将每个声部的音乐分别录入到不同的声轨。这样做不仅有利于对各个声部进行分别调节从而能够提高整体效果的音响质量，更重要的是为日后的分声部记谱和测音提供了方便。

需要强调的是，我们的录音采用的是“同期分轨”方式，不同于目前录音界常用的“分期分轨”录音方式[7]。采用这种方式主要基于两方面考虑，一是从对民间音乐录制的经验出发，只有采用同期录音才能确保音乐风格的自然、完整和真实；二是考虑到后期测音工作的方便性：用同期分轨方式录音，每一声轨的声音成分中，除了主录声部的音响最强外，同时也会混入其它声部的音响，这种微弱音响可以在律学测量中起到时间坐标的作用，让测量人员准确判定各个声部之间的纵向关系。如果用分期分轨方式录音，各音轨之间声部严格分离，就很难准确判定各个声部间的纵向关系，当然也就不利于多声部测量工作。纵观我国音乐学田野工作发展历史，以这种同期分轨录音方式来采录民间音乐本次工作当属首创。

2. 测音工具

本次测音工作先后使用了两套测音工具，在第一阶段使用从测音工具与1985年使用的基本相同，即以转子式闪光测音仪为主。在测音工作的第二阶段，我们启用了一种新研制的、称为《通用音乐分析系统》(GMAS）测音工具。该系统最大特点是能够快速捕捉测量对象，并即时给出声音的音高数据，充分体现了音乐的可视性[8]。测量人员可以边听录音边观察声音的走势，一旦找到所要的乐音即

可用鼠标进行选择，屏幕上立刻显示出该音的音高数据。同时还可以将捕捉到的音高与声源音高进行即时比较，确认已捕捉的音是否就是所要测量的对象。图 1 是该系统测量界面的一个例子。采用这一新型测量工具后，可以免掉以前在“间接测量法”中的音高模拟环节，减少人为听觉错误给整个测音工作带来的误差。

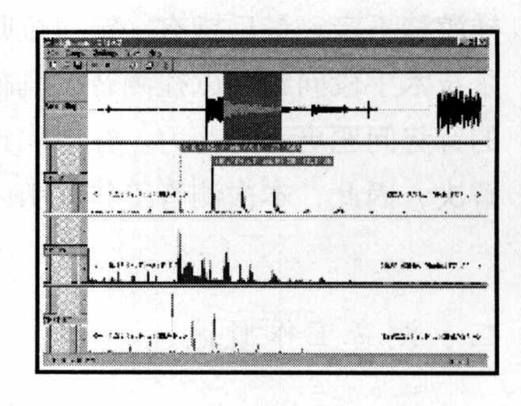


图 1

这种快速测音工具对民间音乐的音律研究极为有用。众所周知，民间艺人与学院培养的专业音乐人材之间的一个很大不同，是体现在“基本乐理”和“基本技法”的训练方面：民间艺人头脑中根本没有“音阶”、“音程”、“调性”、“调式”之类的概念，也从未有过单纯的“指法”、“弓法”之类的基本功练习。例如，在每次采录过程中，出于方便日后测音工作需要，我们都要求艾捷克演奏艺人演奏一段完整的音阶。听完我们的要求，艺人首先是不理解何谓音阶，经过一番解释之后再尝试着演奏，其音响效果已大大低于自然的演奏水平。由此我们获得的启示是：对于民间音乐音律研究，只有从自然、动态的实际演奏中获得的数据才有真正的代表意义，任何人为设计的、静态的采录模式，在声音采录之初，就已经带有先天的误差，在这种带有先天误差采录信息的基础上进行律学测量和分析，其结果是可想而知的。而要能够实现从自然的、动态的演奏中快速获得音高数据，必须使用像 GMAS 这样能够快速捕捉乐音音高的测音系统。

比较 1985 年的测量工作，由于使用了 GMAS 测量系统，省却了音高模拟程序，故而测音工作效率大大提高。鉴于这种测音方式可以对动态音乐直接进行测量和分析，因此我们可以称其为“直接测量法”。

3. 测量模式

选择合适的测音模式是获取真实可靠音高数据的另一个重要因素。本次测音工作在模式选择上亦有所发展，主要是引入“音势测量模式”。

所谓“音势测量”，就是测量音的走势。从微观角度讲，在实际音乐表演中，除了固定音高的乐器外（如钢琴、扬琴等），所有非定音乐器[9]（包括声乐），其发出的每个音的音高都会因与前后音的关系而产生一定的趋向性，由此导致该音的两端会偏离本位高度，从而形成这个音的走势。由于根据笔者观察，这种音势变化中也蕴含着一定的规律：不同风格、不同体裁、、不同地区、不同民族的音乐，其音势变化亦有所区别。以往的测音工作对此从不加以研究，我认为有两个主要原因使然：其一是观念问题，以传统律学研究的角度来看，每个音，无论怎

样游移不定，最后皆有一定律位归属，因而对这种游移现象可以忽略不计；其二是技术手段问题，以往测音工具很难对动态音乐进行实时测量，因此对不断变化的音势问题更无能为力。在应用计算机快速测量手段之后，技术性难题已经得到解决，因此，本次测音工作便引入了音势测量[10]。

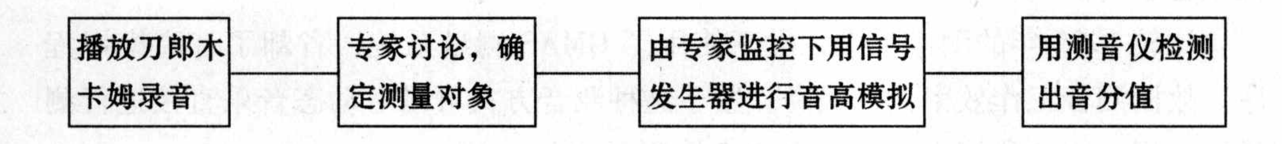
二、测音工作概述

测音工作是在记谱工作和录音音响编辑整理工作完成之后开始进行[11]。重点就是从听觉感受上认为不符合常规律制[12]音准的音程和乐器的定音。整个测音工作分两个阶段进行。

第一阶段主要进行了两项工作，一是对乐谱和测量对象进行分析和确定，二是对测音工具进行性能调试和校验。考虑到这两项工作是影响整个测音能否顺利进行的关键步骤，因此参加第一阶段测音工作的人员不仅有中国艺术研究院视听技术实验室的测音工作者，还有课题组内几位专事音乐研究学者[13]。

在第一阶段，由于 GMAS 快速测音系统尚处于调试阶段，没有正式投入使用，故测音工作依然沿用了 1985 年的测音方式。所不同的是，在模拟音高的环节上没有使用小提琴，而是代之以信号发生器（Korg WT12），其功能与小提琴相同：都是起音高转换、延长音响的作用。

整个测音流程如下图所示：



第一阶段的测音内容主要围绕着那些听起来含有微分音程的歌唱声部音乐进行，具体内容为：

1）巴楚“孜尔巴亚宛木卡姆”歌唱声部片断；

2）麦盖提“巴希巴亚宛木卡姆”歌唱声部；

3）麦盖提“丝姆巴亚宛木卡姆”歌唱声部；

4）阿瓦提“巴希巴亚宛木卡姆”歌唱声部；

5）阿瓦提“丝姆巴亚宛木卡姆”歌唱声部；

通过第一阶段测音，课题组发现了如下问题：

1. 由于用信号发生器进行音高模拟的过程用时较长，导致测音效率比较低[14]；

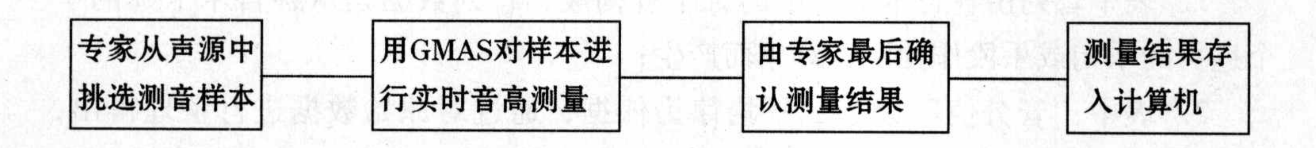
2. 由于在音高模拟环节上专家的听觉判断投入精力较多，导致听觉疲劳，

因而给数据精度带来一些影响；

3．音乐记谱在调式表达方式上有不统一的问题。

在吸取第一阶段测音经验的基础上，加之采用了 GMAS 快速测音系统，第二阶段整个测音工作进展较为顺利。

第二阶段测音工作的流程为：



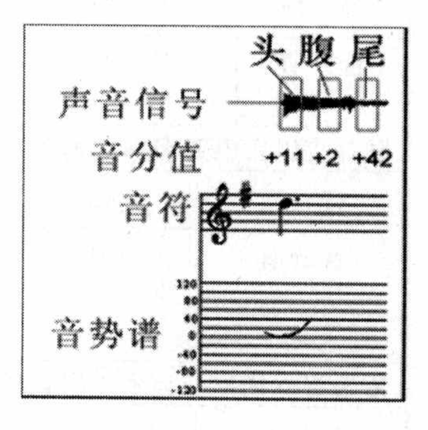
第二阶段的测音内容有：

1）对第一阶段所测内容进行校验性测量；

2）对三个地区“刀郎木卡姆”伴奏乐器进行测量；

3）对麦盖提“丝姆巴亚宛木卡姆”歌唱声部进行音势测量；

关于音势测量，是基于“一音多点”的测量的方式。即，将每个音都细分为头、腹、尾三个部分，然后进行分别测量，这样，每一个音就有了三个点，将这些点平滑连接后便形成一条曲线，便成为能够反映出每个音走势的“音势谱”。(见右图)



音势图说明：中轴为 0 音分，上下各 6 条线，每条线代表 20 音分，全部音域由低至高为 -120 至 +120 音分。用这种方式可以直观体现每个音的游动趋势和音高位移幅度，在进行音腔分析时，这种“显微式”的测音方法显得十分有用。但是在进行基本律位分析时，我们仅使用了音腹的音高数据。对于音腹这个点是否就是一个乐音的基本律位的问题，目前还有不同的看法，笔者将另文专述。

三、测音数据分析

在本文中，整个数据分析工作共包括三个部分：

（一）歌唱声部基本律位分析

（二）乐器声部基本律位分析

（三）歌唱声部音势谱分析

基本律位分析主要是寻找“刀郎木卡姆”音乐的基本律制特征，在方法上依

然采用传统的做法：把被测对象按音阶排列，以十二平均律为标准，再将测音数据“对号入坐”进行比较分析。

（一）歌唱声部基本律位分析

下面用表格方式对测音数据加以归纳。

简要说明：

1. 表中音列由各自木卡姆中的骨干音构成，音列数据是从各自木卡姆的一个连贯的乐句或乐段作为测音对象而产生；

2. 表中“音分值”以十二平均律为依据，通过对原始数据进行整理得出，整理工作主要是对各木卡姆调首音的音分值作归零处理，并对其它音的音分值作相应调整；

3. 数据中个别音存在“一音多数据”的状况，反映这些音在实际音乐中所具有的“一级多音”的性质；

麦盖提巴希巴亚宛木卡姆歌唱声部（Re = ♯F）

音　列	Re	Mi	Sol	La	Si	Do	♯Do*
音分值	0	0	+9	+13	+15	+19	+23

巴楚孜尔巴亚宛木卡姆歌唱声部（Re = F）

音　列	Re	Mi*	Sol	La	Si	Do*	♯Do*
音分值	0	−33	−4	−6	−2	+23	+19 +35

阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆歌唱声部（Re = B）

音　列	Re	Mi*	Sol	La	Do*
音分值	0	−23	−1	−10	+7 +21 +60

麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆歌唱声部（La = ♯C）

音　列	La	Do*	Re	Mi*	Sol
音分值	0	+28 +12 +27 +66	+4	−22	+17

阿瓦提丝姆巴亚宛木卡姆歌唱声部（La = D）

音　列	La	Do*	Re*	Mi	Sol
音分值	0	+61 +35	−30	−6	+20

基于测音数据的律位分析：

1. 以上数据中，值得注意的是那些标注有*记号的音级，这些音的音高，皆超出常规律制[15]20音分以上，已经不属于“同一性音准感”[16]误差范围，因此应该从非常规律制（读：非’常规律制）的角度去看待这种“超常音准”问题。

2. 在麦盖提“丝姆巴亚宛”和阿瓦提“巴希巴亚宛”和“丝姆巴亚宛木卡姆”数据中，都有介乎1与#1之间的音高出现（从+60到+66音分不等），因此可以将其视为“刀郎木卡姆”音乐的一种音高特征。

3、根据数据显示可知，在“刀郎木卡姆”音乐的演唱中，个别音级存在明显的“多种音高并存”现象。

（二）乐器声部基本律位分析

下面依然用表格方式将乐器声部测音数据加以归纳。

简要说明：

1）带*标记的相邻音分值表示该音分值已经超出常规律制音高标准35音分以上；

2）民间艾捷克艺人根本没有“音阶”的概念，所以也无法请其演奏艾捷克的音阶；

3）刀郎艾捷克的弦用马尾制成，直径较普通弦粗很多。基于这种型制，艾捷克在发声时，基音很弱，泛音却很强。因此当演奏空弦时，人耳感觉到的音高要比表中的音高高一个八度；

4）刀郎艾捷克共鸣弦的数量并无统一规定，阿瓦提艾捷克每侧6根弦，巴楚和麦盖提地区每侧5根弦。

5）出于乐曲音律的需要，刀郎热瓦普在演奏丝姆巴亚宛木卡姆时都要改变定弦，因此，表中将丝姆巴亚宛的定弦单独列出；

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
阿瓦提刀郎艾捷克			
音阶	无	无	
空弦	180.73	#F4 −40	
右侧共鸣弦	665.41	E5 +16	
	555.84	#C5 −4	320
	460.07	#A4 −24	320
	374.14	#F4 +11	365*
	314.74	#D4 +12	299
	248.83	B3 +6	406
左侧共鸣弦	739.43	#F5 −10	

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
	622.31	♯D5 +0	290
	493.35	B4 −2	402
	421.25	♯G4 +24	274
	336.73	E4 +36	412
	278.29	♯C4 +6	330
阿瓦提卡龙			
	148.94	D3 +25	
	166.29	E3 +16	191
	178.17	F3 +28	112
	199.78	G3 +26	198
	218.22	A3 −21	247*
	242.79	B3 −37	184
	271.41	♯C4 −45	192
	306.70	♯D4 −25	220
	331.98	E4 +4	129
	364.89	♯F4 −25	171
	407.95	♯G4 −31	194
	446.84	A4 +26	157*
	489.69	B4 −15	159*
	545.82	♯C5 −27	188
	611.93	♯D5 −29	198
	669.55	E5 +26	155*
	736.17	♯F5 −9	165*
	818.57	♯G5 −26	185
巴楚刀郎热瓦普			
空弦	116.49	♯A2 +0	
	131.90	C3 +14	214
	175.50	F3 +9	495
共鸣弦	391.94	G4 −1	
	351.18	F4 +9	190
	313.44	♯D4 +12	197
	290.71	D4 −18	130
	263.20	C4 +10	172
	232.83	♯A3 −1	211
	175.35	F3 +8	491
演奏丝姆巴亚宛时热瓦普定弦			
空弦	117.51	♯A2 +15	
	133.24	C3 +32	217

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
	163.92	E3 -9	359*
共鸣弦	387.64	G4 -20	
	345.80	F4 -17	193
	314.73	#D4 +9	174
	294.31	D4 +3	106
	263.79	C4 +14	189
	236.88	#A3 +28	186
	177.24	F3 +26	302
巴楚卡龙			
	853.26	#G5 +46	
	949.82	#A5 +32	186
	886.00	A5 +11	121
	803.48	G5 +42	169
	731.46	#F5 -21	163
	649.61	E5 -26	205
	889.96	A5 +19	145*
	988.24	B5 +0	181
	1098.28	#C6 -17	183
阿瓦提刀郎热瓦普			
空弦	161.51	E3 -35	
	183.04	#F3 -18	183
	240.46	B3 -46	472
共鸣弦	303.13	#D4 -46	
	270.72	#C4 -41	195
	241.49	B3 -38	197
	215.67	A3 -34	196
	205.55	#G3 -17	183
	181.69	#F3 -31	214
	162.70	E3 -22	111
	120.12	B2 -47	525
	602.96	D5 +45	129
	541.96	#C5 -40	185
	481.40	B4 -45	205
	436.57	A4 -14	169
	391.20	G4 -4	190
	351.72	F4 +12	184
	320.33	#D4 +50	162
	292.26	D4 -9	159*
	262.32	C4 +4	187
	235.08	#A3 +15	189

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
	221.91	A3 +15	100
	196.49	G3 +5	210
	174.97	F3 +4	201
	125.29	B2 +26	578
巴楚刀郎艾捷克			
空弦	134.59	C3 +50	
右侧共鸣弦	473.75	♭B4 +27	
	397.03	G4 +22	105
	314.20	♭E4 +16	414
	264.62	C4 +19	297
	183.04	♯F3 −18	637
左侧共鸣弦	532.20	C5 +29	
	439.29	A4 −3	332
	353.35	F4 +20	377
	295.32	D4 +9	311
	236.88	♭B3 +28	371
麦盖提刀郎热瓦普			
空弦	122.03	B2 −20	
	137.28	♯C4 −36	184
	183.04	♯F3 −18	482
共鸣弦	459.68	♯A4 −25	
	411.85	♯G4 −15	190
	368.48	♯F4 −8	193
	325.71	E4 −21	213
	309.31	♯D4 −11	190
	274.57	♯C4 −17	206
	245.49	B3 −10	193
	183.04	♯F3 −18	508
演奏丝姆巴亚宛时所用定弦			
空弦	121.03	B2 −20	
	136.74	♯C3 −23	197
	169.88	F3 −47	376
共鸣弦	音高不变		
麦盖提卡龙			
	136.05	♯C3 −31	
	163.89	E3 −9	278
	184.58	♯F3 −3	194
	206.73	♯G3 −7	204
	230.72	♯A3 −17	210
	247.64	B3 +5	78

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
	276.51	♯C4 −5	190
	307.75	♯D4 −19	186
	328.04	E4 −7	112
	371.00	♯F4 +4	211
	415.30	♯G4 −1	195
	461.90	♯A4 −16	185
	496.17	B4 +8	124
	551.11	♯C5 +2	194
	622.37	♯D5 +0	198
	667.57	E5 +21	121
	748.28	♯F5 +19	197
麦盖提刀郎艾捷克			
空弦	175.35	F3 +8	
右侧共鸣弦	526.49	C5 +10	
	442.22	A4 +8	298
	356.14	F4 +33	375
	235.52	B3 +19	714
	196.11	G3 +1	118
左侧共鸣弦	470.14	♭B4 +14	
	393.03	G4 +4	110
	316.55	♭E4 +29	375
	270.97	C4 +58	271
	231.91	♭B3 −8	266*

以下对数据进行律学分析：

1. 艾捷克艺人并没有给我们提供音阶音响，但是根据其共鸣弦的定音，我们依然可以摸索出艾捷克音阶的构成规律。以麦盖提刀郎艾捷克为例，其空弦为F3[17]，左右两侧共鸣弦定音规并后为♭B3 C4 ♭E4 F4 G4 A4 ♭B4 C5，都包含在以F为基音构成的泛音列中前10个泛音范围内[18]。根据现场观察我们发现，刀郎艾捷克艺人在演奏刀郎木卡姆时经常使用泛音演奏技巧，最常使用的是与空弦构成纯八度（实际音高为高两个八度）、纯五度（实际音高为两个八度+纯五度）和大三度（实际音高为两个八度+大三度）[19]。这说明刀郎艾捷克在音律上受到了空弦泛音的影响。

2. 刀郎热瓦普没有固定的品相，但是通过分析共鸣弦的定弦可以了解其音阶规范。以麦盖提刀郎热瓦普为例，其空弦的常规定弦为B ♯C ♯F，共鸣弦定弦为♯F3 B3 ♯C4 ♯D4 E4 ♯F4 ♯G4 ♯A4，基本是建立在以空弦B为基础上的一个常规音阶。此外，在演奏丝姆巴亚宛时，演奏者将第3弦（最外弦）定弦稍稍调低，三

根弦的音高关系为 B2 -20 ♯C3 -23 F3 -47，由此，第 1 弦与 3 弦呈减五度关系，2 弦与 3 弦呈减四度关系。至于演奏者何以如此定弦，还有待于研究者进一步深入研究。

3. 从整个测音数据看，阿瓦提地区的卡龙定弦中出现了较多的非常规音程，据了解，该地区卡龙演奏者由于较长时间没有参与演出活动，其演奏技艺在录音的时候并不处于最佳状态，因此这些非常规音程的出现可能与这一因素有关。

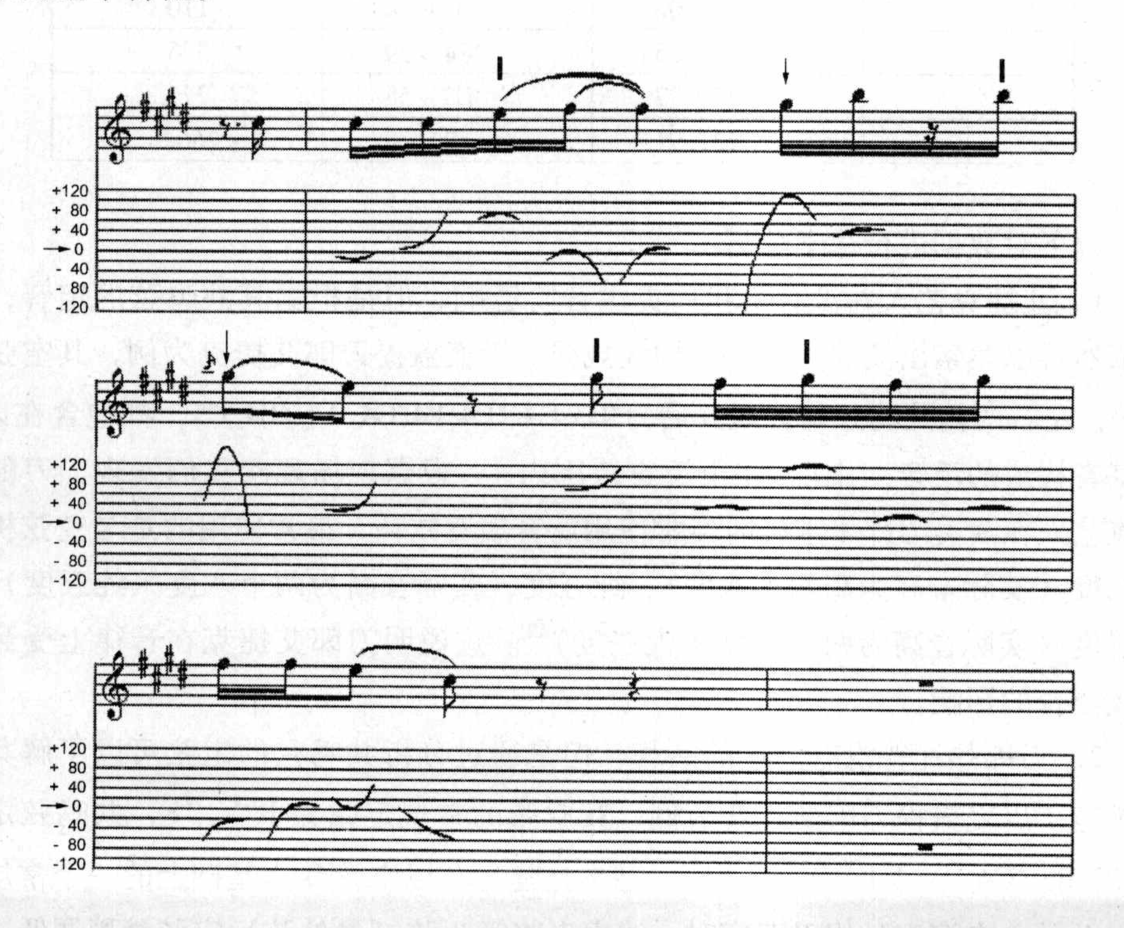
（三）声乐声部音势分析

下图显示的是对麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆声乐演唱声部开始一段音乐所作的音势分析，从图中可以看出如下问题：

1）个别音的游移幅度非常大，以音列中 Mi 为例（♯G，见谱例中以符号“↓”标记所示的位置），其游移幅度已经达到 240 音分左右。

2）在音乐进行中，有些音的音高明显偏离了基本律位（见谱例中以符号“|”标记所示的位置），偏离范围从 -100 音分至 +120 音分不等。但是由于这些音大都具有经过音性质，所以没有对整个音乐的律制感觉产生影响。

3）所有具有经过性质的乐音，都具有较强游移性，这似乎体现了“活”的音乐的基本特性。



四、乐律问题讨论

（一）“刀郎木卡姆”音乐总体乐律情况

通过以上测音及数据分析，我们可以清楚看出，“刀郎木卡姆”的音乐中存在着一些特殊音程。尤其在歌唱声部，有些音具有明显四分之三音的性质。但是在乐器的定音中，具有四分之三音特征的音程并不多（阿瓦提卡龙除外），绝大多数音程属于常规律制范畴。

如何解释这种现象？首先我们可以肯定，既然乐器的定音工作是由乐器表演者完成，那些在乐器上固定下来的物理音高，实际上就是乐器演奏者大脑中理想音高的外化体现，因此，这些乐器本身发出的音响就代表了演奏者的音准感。而乐器表演者与歌唱者既然同处于一种音乐文化范围，那么他们的音准感也应当大致相同。从这个角度看，作为维吾尔木卡姆音乐中的一个重要组成部分，刀郎木卡姆音乐使用的是音律是一种混合的乐律系统。其中，乐器定音以纯律（刀郎艾捷克）和五度相生律（刀郎热瓦普）为主，在个别乐曲，如巴楚的“丝姆巴亚宛”中，在定音上已经出现四分之三特征。在歌手演唱的实际音响中，则存在更显著的四分之三音特征。

在基本律位分析时，我们已经注意到刀郎木卡姆音乐中存在“一级多音”（也可称为“泛律位”）现象。在音势谱分析中，我们也对“活”的乐音所具有的较强的游移性有了直观认识。现在的问题是：如何通过对二者的分析来确定它们的律制体系？

前面已经提到，按照传统的律制分析，一个音无论怎样飘忽不定，都应有一定的律位归属，通过对律位的分析，我们也就可以归纳出一定的律制体系。我们前面所作的记谱和测音数据的表达方式上也是遵照这个原则来进行的。但是，我们觉得这并不是一种完善的表达方式。不完善的根本所在，是我们依然在套用一种适合分析西洋专业的乐律法则来分析民间音乐。

通过20多年来参与各民族民间音乐测音工作的经验，笔者对民间音乐的音律状况有这样一种认识，“一级多音”和音高游移现象并不仅仅是刀郎木卡姆特有的音律特征，甚至也不为维吾尔族民间音乐所特有，在所有未经西洋专业音乐“规范化”的各个民族的民间音乐之中，我们都会发现它的身影。不同之处，只是体现在游移音在音列中的位置（音级）、游移音的数量、以及游移的幅度大小有所差异而已。从这个角度讲，如果在此对刀郎木卡姆的律制特征作出判语，则可以称之为“包含有中立音程的混合律制系统”。

（二）“刀郎木卡姆”与“十二木卡姆”音律比较

在1985年对“十二木卡姆”音律调查中，我们已经初步了解其音律大致情况，总体上认为“十二木卡姆”使用的是一种含有四分之三音的律制系统。在2005至2006年期间，新疆师范大学硕士研究生王文静同学对维吾尔“十二木卡姆”又进行了一次较为系统的测音工作，旨在探讨“十二木卡姆”音列问题。该项研究涉及音列中各级音的音高问题，并将“刀郎木卡姆”与“十二木卡姆”音律进行了比较，以下是王文静同学得出的结论[20]：

第一，从两者的音级稳定情况看，相同之处都是Ⅰ级和Ⅳ级音稳定，不同点表现在Ⅴ级上，“刀郎木卡姆”中，以“2”和“6”为调首音的木卡姆Ⅴ级音多稳定（仅“麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆”例外），而在“十二木卡姆”中，以“5”、“1”为调首音的木卡姆Ⅴ级上存在大量的四分中立音和游移音，半数以上的木卡姆Ⅴ级音不稳定；

第二，从四分中立音的分布情况看，“十二木卡姆”多分布在Ⅴ级、Ⅲ级和Ⅶ级上，而“刀郎木卡姆”Ⅴ级上几乎没有四分之三音存在，它们大都分布在Ⅲ级、Ⅶ级和Ⅱ级上；

第三，“刀郎木卡姆”中，只有“6”调式的木卡姆Ⅲ级上含有四分之三音，而在“十二木卡姆”中同属“6”调式的“乌孜哈勒木卡姆”，Ⅲ级上却很少含有四分之三音；

第四，同属“2”调式的，“刀郎木卡姆”中Ⅶ级四分之三音居多，而在“十二木卡姆”中，四分之三音、游移音多分布在Ⅶ级和Ⅲ级；

第五，“十二木卡姆”中的四分中立音多为中立三度、中立六度和中立七度，“刀郎木卡姆”多为中立三度和中立七度，不存在中立六度音程；

第六，在“刀郎木卡姆”中，可以见到以固定的半升Ⅶ级或Ⅲ级音作为全套木卡姆或其中某一乐段结束音的情况，而在“十二木卡姆”中根本不存在这种情况，这是二者最大的不同之处。

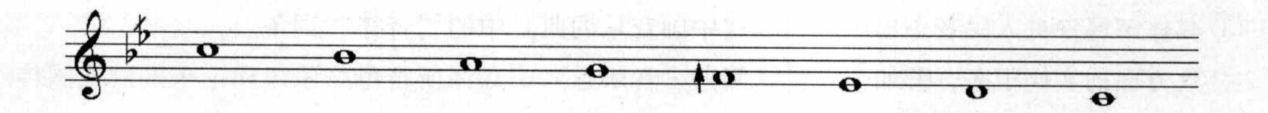
（三）维吾尔木卡姆与其他国家木卡姆音乐的音律比较

我们知道，在中亚和西亚一些国家中也同样存在类似维吾尔木卡姆的音乐表演形式，只不过称谓稍有不同，例如伊拉克称“马嘎姆”（maqam），土耳其称“玛卡姆”（makam），伊朗称“达斯特尕赫”（dastgah），叙利亚、摩洛哥、突尼斯、阿尔及利亚称“努巴”（nawba），塔吉克斯坦称“莎什玛科姆”（shashmakom）等。笔者为完成本论文，曾聆听上述国家的部分木卡姆音乐，对一些典型音乐片段进行了音律测量，以下是测音分析结果：

1. 通过对一首叙利亚努巴音乐中伴奏声部的测音，我们可以发现这个Re调

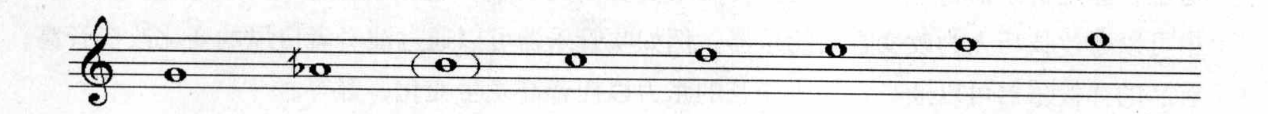
式音乐的第三级音是一个比较固定的中立音（参见下例），此外，第四级音也有偏高的倾向。

叙利亚努巴音乐“Nawba Maya”使用的音阶（根据乐曲“Nawba Maya”的音响测音整理而得）

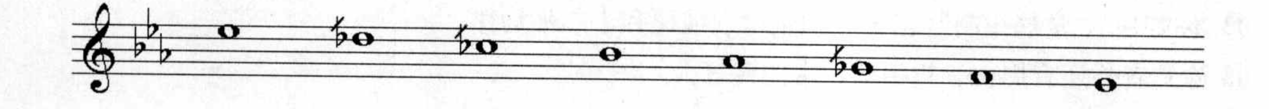


2. 通过对两首伊朗达斯特尕赫音乐中伴奏声部的测音，我们可以发现其音体系中的中立音现象更为鲜明。其中，乐曲“Awaz”的音阶（Sol 调式）中出现了半降的二级音；乐曲“Segah”的音阶（Do 调式）中则出现了 3 个半降音，分别为半降三级、半降六级和半降七级（参见下例）。

伊朗达斯特尕赫音乐“Awaz”使用的音阶（根据乐曲“Awaz”的音响测音整理而得）



伊朗达斯特尕赫音乐“Segah”使用的音阶（根据乐曲“Segah”的音响测音整理而得）



结　语

从上面测音比较分析大致可以看出，在整个木卡姆音乐区域中，随着地域由东向西的发展，木卡姆音乐中的四分之三音经历了一个不断强化的过程。到了最西端，则出现了非常稳定的中立音，由定音伴奏乐器演奏的音阶音响清楚地证实了这一点。

参考文献：

周吉等：《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2004 年。

王文静：硕士论文《维吾尔〈十二木卡姆〉音列研究》第五章。

注释：

① 1960 年人民音乐出版社出版的《十二木卡姆》上册第 67 页就使用了特殊的记谱符号来表示这种音律现象。

② 见《新疆艺术》1986 年第五期 p. 47。

③ 具体解释参见人民音乐出版社出版《中国音乐词典》中的"音律"词条。

④ 这方面的实例很多，譬如今人引《隋书·音乐志》中郑译所言龟兹乐律理论来推测我国传统音乐中的音律问题，各种不同解释多达十余种。

⑤ 当时使用是 Strobocoon 转子闪光音准仪，只能够测量稳态乐音的音分值，稳态时值不得少于 2 秒。

⑥ 见韩宝强：《论陕西民间音乐律制》，《音乐学习与研究》（现刊名改为《天籁》）1985 年第 2 期。

⑦"分期分轨"录音方式是按分时顺序将每个声部录入不同的音轨，然后再进行合成处理，这种录音方式目前多用于电子、电声乐器演奏的音乐作品。

⑧ 有关 GMAS 测音软件的详细功能详见附录 3《GMAS 软件简介》。

⑨ 这里，非定音乐器指一切可以由人控制改变音高的乐器，包括貌似定音乐器实际上在演奏中可以通过技巧人为改变音高的乐器，例如吹管乐器可以通过演奏者口风的变化改变音高，有品的弹拨乐器可以通过左手改变弦的张力以使音高发生变化，等等。

⑩ 目前国外有一种名为 Solo Explorer 的软件，能将单声道或多声道音乐音响转化为旋律曲线，比较适合做音势研究。该软件网址 http：//www. recognisoft. com。

⑪ 记谱工作由周吉同志主持完成，录音音响的整理工作由刘克同志（新疆自治区音像公司）主持完成。

⑫ 本文中，"常规律制"指五度相生律、纯律和十二平均律。

⑬ 除笔者外还有周吉、樊祖荫、常树蓬等人。

⑭ 课题组费时一整天，才获得 39 个数据。

⑮ 常规律制指五度相生律、纯律和 12 平均律。

⑯"同一性音准感"是指人耳判断相同音高准确度的感觉，详细解释见笔者《音乐家的音准感——与律学有关的音乐听觉心理研究》，《中国音乐学》1992 年第 3 期 P. 1。

⑰ 本文中，音高采用音乐声学通用标注体系，与音乐界常用的标注体系的关系为物理 1 组 = 音乐大字一组，物理 2 组 = 音乐大字组，物理 3 组 = 音乐小字组，物理 4 组 = 音乐小字 1 组，等等，余可类推。

⑱ 以 F 为基音构成的泛音列前 10 个泛音为 F，C，F，A，C，♭E，F，G，A，♭B。

⑲ 详见周吉等编著《刀郎木卡姆的生态与形态研究》中马成祥论文《刀郎木卡姆所用乐器和乐队规模》。

⑳ 详见王文静硕士论文《维吾尔〈十二木卡姆〉音列研究》第五章。

刀郎人眼中的“巴亚宛”

——“刀郎木卡姆”中的“巴亚宛”和刀郎人的崇高感

依明·艾合买提

一

从叶尔羌河两岸到塔里木河注入罗布泊上的广袤地理区域内，生活着被称之为“刀郎人”的社会居民群体。这些刀郎人留给我们的，不仅仅是其自身的多层次历史生活活动中同狩猎、放牧、农耕相关的原始文化生态学，而且还有当前汇集了他们的生存方式、存在精神、生活信仰、风俗习惯、道德法则、艺术情趣和审美追求等等的刀郎古典音乐舞蹈艺术，亦即作为他们历史文化百科全书的“刀郎麦西热甫木卡姆”。如果我们注意听的话，就会知道在麦盖提、巴楚、阿瓦提等地方至今熠熠生辉的那些“刀郎麦西热甫木卡姆”的绝大多数曲调都加上了“巴亚宛”这样一个词。其中有个别一些曲调，却又同意思相同的词“却勒”合并，称之为“却勒巴亚宛”。这些地方的一部分老年人将刀郎麦西热甫——木卡姆进一步简化表述为“巴亚宛”，甚至将哼唱木卡姆、哼唱麦西热甫艾则勒（民歌）也说成是哼唱“巴亚宛”。他们长期以来没有将“巴亚宛”一词从刀郎麦西热甫——木卡姆中免除掉，以及打算通过这个词来表达的意思，是出于对“巴亚宛”的喜爱呢，还是对它有什么顾忌呢？他们哼唱着木卡姆——麦西热甫歌曲，神经质地跳起舞来的时候的状态是出于对巴亚宛的向往呢，还是一种精神折磨呢？这些要搞明白并不容易。

《维吾尔语外来词解词典》一书中对“巴亚宛”这一术语的解释为“远离村落故土并且无人生活的没有水的戈壁滩、大沙漠、荒原①，并且注明了这个术语是从波斯语借入的。当想到这个术语是从波斯语借入时，任何一位读者的眼前都会呈现着首次将其作为名称使用的波斯人脚下的卡尔巴拉戈壁沙漠（什叶派穆斯林圣地，位于伊拉克西南，译注），非洲大陆上居全世界第一位的撒哈拉大戈壁

沙漠和仅次于它而居第二位的，从东到西长 1 千公里，从南到北宽 4 百公里的塔克拉玛干戈壁沙漠。这些戈壁滩，这些沙漠，或按词典的释义称之为”没有水的戈壁滩、大沙漠、荒原”的这种存在，确实是在人类出现之前就已经出现了的无边无际的一个神秘地方，同时它也是充满死亡气味和恐怖气味的地方，然而这死亡和恐怖是在怎样的情况下威胁人类的却无从知道；它是那么难看、坑坑洼洼崎岖不平、高高低低坎坷不平、没有形状，是一看就让人恐惧、害怕的丑陋景观；它是在自己存在的过程中能让人察觉不到地侵入城市、乡村、城堡，能不知不觉地扩展延伸，填埋河流，移动沙丘埋掉的灾难之源；它馈赠给人类精神世界和人的体魄的灾祸与它沉寂中的老实、柔弱、和蔼、隐蔽地暗暗伸展的沉稳毫不相称；它以自己那种性状、气势、威严和任何人也制服不了的力量令人类惊叹；当前它又依靠自己的骄横、不屑一顾和宽广无际使人类心中生出了佩服和崇敬的星星之火。就是这样的一个存在，为什么在“刀郎麦西热甫——木卡姆”中被不断地提及，真的令我们沉思。

就此进行过探索的一些研究人员提出了自己关于“巴亚宛”的一些看法，他们指出：这个词语按照现代词典的含义具有戈壁荒滩、野树林、一望无际的沙漠、沼泽地、灌木丛、胡杨林之类的概念。他们推测，就历史方面而言，它是古代生活在戈壁荒原中的刀郎人的家园，如果刀郎人没有戈壁荒原的家园史，没有原始的狩猎活动，给诸多木卡姆加上“巴亚宛”一词来唱，以狩猎生活为内容的舞蹈和巴亚宛音乐（木卡姆）也就不会有了。当问题这样提出来时，毫无疑问，也就出现了同巴亚宛有关的一些逻辑错误及历史不明之处。因为“巴亚宛”的意思按照从波斯语借入的这个术语的解释，应是“远离村落故土并且无人生活的没有水的戈壁滩、大沙漠、荒原”。那样的话，这个词就会拒绝上面引文中刀郎人是“生活在戈壁荒原中的”，“有戈壁荒原的家园史”的人类群体的看法。在逻辑上，将“戈壁荒滩”是“无边无际的沙漠”等与野树林、沼泽地、灌木丛、胡杨林置于同等的位置上阐释就更行不通了。另一方面，无论是刀郎人也好，还是其他人类群体也好，他们在生存的初期，为了捍卫自身的存在和使自己在物质与精神方面得到保障，基本上可以说是寻找有草的地方，追逐流水和沼泽地，在树林中猎获飞禽和野兽采集各种果实，在江河或湖沼中捕集以维持生计。刀郎人至今流传的“麦西热甫木卡姆”中的以狩猎生活为内容的，将树枝撩到两边，寻找野兽的踪迹，将它们包围起来或向它们刺出长矛时的情景，还有最后阶段的喜庆呼声，从某种意义上说，也证明了刀郎那些时代是在野树林、沼泽地、灌木丛、胡杨林中安过家的。然而这些活动并不是在像我们上面提到的“远离村落故土”和“无人生活的没有水的戈壁滩、大沙漠、荒原”中进行的，而是在原始的、自然的绿洲中发生的。就这一点来说，这些研究人员的“刀郎人如果没有戈

壁荒原的家园史……给诸多木卡姆加上‘巴亚宛’一词来唱……也就不会有了”这种说法至少也是匆忙做出的结论。如此说来，刀郎人既然没有在“远离村落故土并且无人生活的没有水的戈壁滩、大沙漠、荒原”中生活过，为了证明“巴亚宛”一词为什么进入“刀郎麦西热甫——木卡姆”而将他们生硬地与戈壁荒滩、无边无际的沙漠扯到一起来解释，岂不更莽撞了吗？这就是说，“巴亚宛”一词在“刀郎麦西热甫——木卡姆”中取得一席之地是不能以那样的想象为依据的。

伊明·吐尔逊先生关于“刀郎麦西热甫木卡姆”和维吾尔“十二木卡姆”的一些文章中接近了“巴亚宛”一词，他在自己的题为《简议十二木卡姆的形成》一文中谈到：“将现代维吾尔音乐按风格和结构对比时可以分为这样两大主干：一个是戈壁荒原——森林音乐；还有一个是园林——绿洲音乐。戈壁荒原——森林音乐令人想到它是与遥远的过去，我们祖先在游牧迁徙阶段生活的时代的物质和精神状况相协调的艺术形式。园林——绿洲音乐主要由刀郎曲调组成。”[②]因为伊明·吐尔逊先生的注意力在遥远的过去，即我们的祖先在游牧迁徙阶段生活的时代的物质和精神状况，虽然他没有将巴亚宛（戈壁荒原）和森林相提并论，混为一谈，却竭力试图将刀郎人与戈壁荒原和森林绑到一起，不说刀郎人在戈壁荒原沙漠中生活过，反倒企图搞清“巴亚宛”一词与“森林”一词在那时刀郎人的物质与精神生活中占什么位置。因为据伊明·吐尔逊先生看来，戈壁荒原——森林音乐是由刀郎曲调组成的，不能成为刀郎人在戈壁荒原中生活过或者刀郎人有戈壁荒原的家园史的证据。它只能给我们提供思考这个问题的可能，即：刀郎人为什么有“巴亚宛”（戈壁荒原）曲调？为什么刀郎人的曲调中的“巴亚宛”这个术语？如果再回到我们自己的话题的话，那么伊明·吐尔逊文章中的重点就是我们的祖先，包括刀郎人，在游牧迁徙阶段所处的时代的物质和精神状况。据他看来，刀郎人中数千年的物质和生活状况，无论它是古代的还是近代的物质和精神状况，它都是巴亚宛（戈壁荒原）这个术语在“刀郎麦西热甫——木卡姆”中占有一席之地的重要原因之一。那个时代的物质状况当然不能将巴亚宛（戈壁荒原）排除到自己的范围之外。随着野树林、沼泽地、灌木丛、胡杨林等的干旱盐碱化和沙碛化，原来的戈壁荒滩和沙漠对农村——牧场、对城市——乡镇的进攻，当然就成了那个时候无法抗拒的最坏的物质状况。寻找森林、寻找有水有草的地方并搬迁到那些地方去，也是最痛苦、最可悲的物质状况。诚然，由此而来的艰难困苦、想法打算、精神折磨等等一切，当然就是那个时代最痛苦、最悲惨的精神状况了。特别是由“巴亚宛”（戈壁荒原）产生的艰难困苦的日益加重，给刀郎人的物质——精神祈求和愿望打下了如此牢固的印迹：由此原因“巴亚宛”这个可恶的术语同“森林”这个希望的前景再不会从一代又一代刀郎人的记忆中抹掉已无需争辩的真理。恰恰是这种状况，再一次否

定了由于刀郎人曾有过戈壁荒原的家园史，所以，“巴亚宛”（戈壁荒原）一词才在“刀郎麦西热甫——木卡姆”中取得了一席之地的推测。

阿布都许库尔·穆罕麦提依明教授就刀郎人的族源、成分和他们的历史命运进行了评述，认为刀郎人是曾生活在古楼兰、罗布泊、米兰等城堡和湖泊、森林、戈壁荒原之间的肥沃的土地上的古代罗布居民群体，由于后来的干旱、各种社会的和征战等原因逐渐迁徙到了库尔勒、轮台、阿克苏、麦盖提等地，散布在哈密的淖毛湖地区到莎车的边远地带，遗留下了现在的“刀郎人”、“刀郎木卡姆”、“刀郎热瓦甫”等名称和历史的印迹。同时，在谈到“刀郎麦西热甫——木卡姆”中的我们上面叙述过的名称时说道：“‘刀郎木卡姆’的诸名称也许是由历史后面的层面与前面的层面混合而产生的。与‘拉克’、‘木夏吾莱克’、‘朱拉’等（‘十二木卡姆’）名称并列的是‘勃姆’（粗声弦）、‘孜尔’（尖细声弦、外弦）、‘丝姆’（丝弦或钢丝弦）等同弹奏乐器的品和弦相关的名字，以及‘木哈勒’、‘萨木克’、‘胡代克’等地名或人名，这是木卡姆现在称谓中难以猜测的一个特点。除此之外，它们同‘巴亚宛’一词加在一起，仍然针对‘却勒——巴亚宛’（戈壁滩——荒原），也就是针对塔克拉玛干戈壁荒滩还是怎么回事？亦或是‘巴亚宛’一词还表达别的含义或还有其他的什么意思吗？这都不清楚。再加上他们世代发音为‘巴亚宛’的这个词，其祖先们，亦即楼兰、罗布、莫勒切山麓、小河墓地的楼兰美女的后代们是怎么发音的呢？这也是一个神秘的谜。不然的话，在‘却尔巴亚宛’（戈壁滩——荒原）名下也不会再有一部木卡姆了。”③不容置疑的是，阿布都许库尔·穆罕麦提伊明教授讲到了刀郎人是在楼兰、罗布泊、米兰等城堡、在塔里木、罗布泊、塔克拉玛干文化、在湖泊、森林、戈壁荒原之音的肥沃土地上生活过的，由于后来的干旱……等等原因而逐渐迁移到了别的地方。他指出了刀郎人没有在戈壁荒原中生活过，没有过戈壁荒原的家园史。最重要的是，他提出了要解开“巴亚宛”这个词语关于表达或不表达别的含义或还有其他意思的“难以猜测的”或者是“谜语”色彩的奥秘。

诚然，刀郎人同古代的其他部族一样，为了保证自己的存在曾在物质和精神方面便利的地方生活，不是远离村落故土，而是远离无人生活的没有水的戈壁滩、大沙漠、荒原或遇到它们便绕过去，一嗅到从这可恶的住处正在来到的威胁和死亡就走掉是十分清楚的情况。包括刀郎人在内的古楼兰、罗布泊、米兰居民群体在罗布泊绿洲中的故园的干旱枯竭；从和田地域朝北流动，横穿塔克拉玛干注入塔里木河，并且将和田与阿克苏和库车连接起来的四条古河流的断流干涸；楼兰、罗布泊、米兰等绿洲的荒芜凋敝到公元4世纪时由于风沙及其他灾害而无影无踪等等，这一切也都是不争的事实。我们在本文开头记叙的这种灾祸，特别是在来自无边无际的戈壁荒原（巴亚宛）的风沙对人类的侵犯令刀郎人如此痛苦

抱怨，使他们背井离乡的情况下，不会吭声的这“巴亚宛”（戈壁荒原）又以怎样的心大量的傲慢姿态在令人类心灵说话的“刀郎麦西热甫——木卡姆”中站住了脚呢？它似乎仅仅是指自然界还不够，为什么还能进入“刀郎麦西热甫——木卡姆”的怀中，进入民歌之中呢？我们当然要试图从伊明·吐尔逊先生提到的遥远的过去祖先们的物质和精神状况中，从阿布都许库尔·穆罕麦提伊明教授提出来的“巴亚宛”一词是否还表达的含义或有其他意思中去考查一下这个问题。

二

人类群众同自然界的其他事物的存在形式根本不同。正如黑格尔所说的那样：“自然界的事物是直接的，同时仅仅只会有一次。然而人类群体却会根据存在于自身的精神使自己能够反复呈现。因为他们首先是作为自然界的事物的样子存在，而后则为了自身而存在，关爱自己，认识自己，思考自己。他们只有认识到了自己的存在时才能使上述精神成熟。”④这里所说的精神是人类群体中在原始阶段就出现的两类核心，亦即捍卫自己的存在和实行原始的联系而成群地生活。诚然，追求生存召唤着人类群体首先去捍卫自己的存在，去关爱自己，去为自己思考，在此过程中去建立同自然界其他事物的关系，去同直接威胁历史进步的和他们自身生命活动的障碍进行不断的搏斗。前者的情况会引导人类群众获取物质得益、富裕的生活，去认识自然界。这样说来，就是去解开自然界和人类世界中探不着根底的难以猜测和神秘的那些谜，区别开真诚与虚伪、善良与卑鄙、美丽与丑陋，搞清楚悲壮的、崇高的、可笑的和美丽的事物。后者的情况则引导人类从自身培养战胜自然风波和社会动乱的顽强的精神，防御火山、洪水、野兽及从无边无际的沙漠飞来的沙石的突然袭击和带来的祸害，为此而结合成社会集体。恰恰是这种原因，在人类中上面提到的两种愿望，换句话说就是黑格尔提出的精神出现了。生活在 18 世纪的英国政治家、美学博士伊迪蒙特·波尔克（公元 1729—1797 年）恰恰是着眼于这两种愿望，亦即人类群众中的捍卫自己和群居生活过程中形成的精神说道：人类群体捍卫自己的存在和与实行社会联系有关的任何愿望、或召唤他们生存的精神，首先是由不满足和危难险阻这两方面构成了其根源。从这句话中可以知道：不满足激励着人类群众才去为了生存而从事物质生产活动，才去想办法致力于狩猎、畜牧、农耕，才去享受在自然界的现成食物，才会在机会到来之际占有自然界的财富或者以消费的观点去对待他们。危难险阻号召他们为了达到超越那艰难险阻的崇高境界而做出努力，将来自自然界的崇高事物的折磨转为高尚的精神，将它们作为榜样，在自身也形成一种崇高的觉悟，想方设法驯服比自己强大的那些事物，并通过这种驯服显示实质的力量，也

就是显示出自己的崇高。伊迪蒙特·波尔克从认识论，亦即从人类了解自然的理论方面分析了人类心理上的这种复杂性，他说：感觉、想象和判断能力等等是人类同外部世界的事物往来的先天武器；外部世界的痛苦、磨难、疾病抚慰、死亡丧葬对他们来说是最大的危险、恐怖。恰恰是这恐怖和将这种恐怖带进他们日常生活中的事物才使人类大胆地展望世界，亦即大胆瞩目世界，使他们的心中生出高尚的、崇高的愿望。正是通过这个，人类才在同自己的体力和精神力量所不能抗衡的事物面对面时，才想要在自己身上也产生那种力量。那种力量也就是我们上面说过的那种佩服将危难险阻和恐怖暴露出来的力量的主人。起初是对它们害怕、顾忌、被折磨。到了最后就是超过它们和对能让自己有这样一种追求的这种力量的主人的喜爱。正因如此，他们认为这些事物就是崇高的事物，在他们自身也就形成一种崇高意识。我们说到这里时就会明白，刀郎人在迁徙寻求生存的时候，在风沙和干旱面前捍卫自己的时候，“巴亚宛”（戈壁荒原）是以哪一种方式进入到他们的心中的了。换句话说就是，刀郎人在追逐水草，以野树林、沼泽地、灌木丛、胡杨林为目标不断地搬迁时，恰恰是基于自然界的没有水的戈壁滩、荒漠、荒原、无边无际的沙漠本身的艰难险阻和恐怖，才使他们自己的力量无限地显现出来；它们曾使刀郎人害怕、顾忌、恐惧、受折磨，而到最后又使他们对自己喜爱起来。这里所说的“巴亚宛”并非将罗布泊绿洲夷为平地，令楼兰绿洲完全消失，将楼兰、罗布沁、米兰等古城摧毁的气势和作为一般的戈壁荒滩而言，而是作为崇高的事物深入到了刀郎人的心理世界、深入到了“刀郎麦西热甫——木卡姆”里面。

伊迪蒙特·波尔克根据这些指出：“大体上通过一定的形式使人类产生受折磨的感觉或危难险阻的感觉的事物，一般能通过一定的形式使人处于恐惧之中或将其拖入恐怖里面的，亦或是能够起到像恐怖的东西那样的作用的事物，都是崇高的根源。”“凡是能使崇高的感觉产生的客体一定是也能使甜美感觉产生的，而且能在某种程度上将危险或痛苦降到最低想法的，能将它变成一种欢悦的”，“如果客体单纯地仅仅是危难险阻本身的话，它就能带给人类恐怖的感觉。”⑤波尔克还说：崇高的事物的共同点，就是从它那里能出来恐怖。比如，瀑布那气势恢宏的喧啸、雷电那震撼人心的轰鸣、戈壁沙滩和荒原的无边无际、将人抛入暗无天日之中的黑暗的无穷无尽的，都是恐怖的，令人畏惧的。然而在它们没有直接使人类、使人类的生存遭到危险的情况下，就能给人类以崇高的感觉。与此相反，美丽和美好的事物都是同人类群体中的社会联系有关的。大体上凡是能赋予人快乐的、能使人产生同情的东西都是美好的。它们当时会使美好的感觉在人心里熠熠生辉。例如：各种柔软的、娇嫩的、温柔的、圆滑的、干净的东西，轻松的曲调，漂亮的色彩，壮丽的形式等全都是美好的。总而言之，美好的事物都是以体

积上的灵巧便捷、结构上的精美细致、色彩上的明快鲜艳、比例上的便利顺畅、形式上的光滑平稳为特点的。这就是说，我们从这些词语中可以知道，“巴亚宛”（戈壁荒原）既不是刀郎人生活过的家园，也不是他们建立起社会联系的美好事物，而是依靠它自身的无穷无尽的恐怖对刀郎人产生着威胁、使他们也世世代代陷于恐怖之中（它们即使在今天依旧在悄悄地令人察觉不到地在推进着和扩展着），迫使他们背离自己出生的地方、背离所建起的城池、背离已培养成熟的绿洲并将他们投入备受煎熬的日子里，而后才启示了他们变成为像自己一样强大有力的崇高的事物。

当然，关于崇高的事物与崇高，是生活在古罗马时代的哲学家卡赛欧斯·兰格诺斯（公元213—273年）第一个提出了自己的观点。他在自己的题为《论崇高》一书中主要从语言艺术、雄辩演说和写文章方面分析了崇高，他说：人类之中的这种崇高的感觉来自“庄严的、宏伟的思想”、“强劲和激动的情感”、“令人眩目的工艺”、“高尚和娓娓动听的词令”、“完美和精细的构造”等等。他又将其与自然界联系起来说道：“虽然潺潺流淌的溪水是那么漂亮和适宜利用，但是人类不会满足于这样的小溪小渠，他们应着眼于浪花翻腾、汹涌澎湃的尼罗河、多瑙河、莱茵河，特别是要着眼于无边无际的汪洋大海。”“倘若我们留神一下我们四周生命的奇迹的话，我们就会看到一切事物之中有不平凡的、伟大而美好的东西顶天立地地耸立着，并且当时就会明白我们自己为什么会出生到这个世界中来。”⑥他在这里提到的“不平凡的”和“伟大的”东西恰恰就是崇高的事物，也就是崇高的特点。这样崇高的事物，在兰格诺斯看来，就是能引起人类心灵震撼的，能使他们产生尊敬、畏惧，产生高尚的感觉的。因为这些事物是“能将任何正规的军队击为齑粉，绝对不能有所反抗”的东西。当时这些事物还能活跃人的情结，能为他们的生命增添活力，能将他们的自尊提到最高，能迫使他们思考自己为什么出生到这个世界来。

兰格诺斯以后很长一个时期没有人谈到崇高的事物与崇高的问题。人们大多只是单纯地议论美好的事物与美丽，关于审美科学的重要组成部分的崇高事物与崇高，却没有提出过任何东西。18世纪以后，从欧洲普遍步入资产阶级革命时代起，由于在社会变革中暴露出来的政治要求和对封建贵族文化观的不满而激发出来的博爱——人道主义口号迫使资产阶级学者们去破坏古典主义时代的旧的信条了。使他们趋向新面貌的世界，趋向豪迈地伸展开的大自然，并号召他们直面新事物、直面崇高、直面令人类心灵恐慌的稀奇古怪的事物的人世。基于这种情况，资产阶级学者们追求起认识自然界的崇高事物、从崇高事物中寻求自己所必须的崇高感觉了，追求起打碎黑暗的中世纪遗留的枷锁、解放人类的尊严、自由和力量了。英国哲学家波莱迪尔在这样一个历史条件下说到自然界令人感到惊讶

的事物，采用“自然界巨大的客体”这个词组代替了“崇高”这个词，并且指出自然界的巨大客体以“令人畏惧的威力和庄严的面貌”而看得见，这样的事物在人类的心中会激发宏伟的思想和崇高的感觉，让人类感谢其创造者及他的伟大。它能引导人类“进入朦朦胧胧的欢悦的目的地”。紧接其后，爱迪生发表了文章，但是他也跟波莱迪尔一样，只是使用“威严”这一修饰词代替了“崇高”这个术语，并且宣扬威严的东西会让人“张惶失措，而后令人感到欢悦”的想法。桑特亚纳提出了更明确些的意见并指出：“来自崇高事物的感觉始于在镇静、顽固、坚定中困惑的甜美的知觉，最后引导人类具有能登上全世界顶峰的大无畏精神。”⑦上述三个人在相互没有协商的情况下，都提到了崇高事物的“令人畏惧的”、让人“张惶失措的”、让他们首先在“镇静、顽固、坚定”中受折磨的特点。伊迪蒙特·波尔克在进一步分析了这些观点的基础上，提出崇高的事物与美好的事物的不同之处。他将崇高的事物列入了美好事物对立面的范畴，而后说：从客观的形式这边来说，崇高的事物以自己过分的笨拙、巨大、粗糙、疙疙瘩瘩、没有形状、变化上的突然性、内部规律方面的隐隐约约和潜在性、本体方面的紧固和沉重；从主观的内部心理情绪这边来说，崇高的事物是以动不动就让人害怕，使人陷入恐惧之中，折磨人和使人产生保护自己的愿望来区别于美好的事物。他还强调：“自然界的宏伟的精神和崇高的现象首先在主体的内部心理情结上会产生恐怖，所谓恐怖就是着眼于精神在那一刻完全停止了一切活动”，“也就是说，我们的视觉认为是恐怖的事物全都是崇高的”、“畏惧和害怕是崇高的最高的成效”一般来说，体积庞大、气色晦暗、首尾见不到的事物全都能在人类激发崇高的感觉。据此他总结性提出了如下观点：“体积上的无边无际和巨大”，“摸不着根底的东西，比如说，无边无际的天空、黑暗、孤独、沉寂，这一切都是崇高的，因为这些概念本身听起来就是很恐怖的”，“崇高的感觉在这种情况下除危难险阻的观念之外，还包括力量……因为力量、暴行、痛苦磨难、恐怖之类在人的精神中是交织存在的。野兽之中的崇高就在于它们的力气大；国王皇帝的崇高离不开对他们的顾忌畏惧”，“一般我们感觉的欢悦在力量对比方面来自比我们弱小的事物。痛苦折磨在某些方面是来自比我们强大的事物。”总的来说，“美好的感觉以欢悦为基础”，“崇高的感觉以痛苦磨难为基础，美好的事物便捷、紧凑、灵巧，崇高的事物庞大、笨拙、难看。”⑧

德国古典哲学博士、审美学科的奠基人伊玛诺依勒·坎特（公元 1724—1804 年）进一步明确地阐述了崇高的事物与美好的事物的区别，他指出：凡被看作崇高的客体的特点就在于，它们的形式在无限之中。这样的形式同任何标准规律都不接近而且不会受到任何限制。它们的体积和量是无限大的。这种无限就是量上的崇高。它们在力量对比方面特别的强大、这种强大是力量上的崇高。体

积和量上的无限、力量对比方面的这种强大超过了主体，亦即超过了人类想象所能容的任何限度。结果，自然界的崇高事物带来否定主体，亦即否定人类群体的，而其自身却满不在乎的苦难的后果。恰恰是这种后果导致人类去想自己，去肯定自己并去战胜自然界的崇高事物。由于崇高的事物的威严，在人类心理产生的痛苦折磨逐渐通过允许人类的尊严、自豪感、理性看法而朝着无法表述的欢悦转变。这，就是人类通过对自己的认识产生的精神，亦即崇高的感觉。坎特紧接着指出："我们之间之所以说这样的客体是崇高的事物，原因就在于它使我们的精神胆略超出了正常的标准，使我们的心里出现了反抗那个客体的，亦即反抗那个崇高事物的又一种能力。它赠给我们能够同自然界的无比强大力量的主人搏斗的勇气。"那样的话，这里所说的"反抗的能力"和"能够同无比强大力量的主人搏斗的勇气"究竟是什么呢？它就是主观的超越精神，就是主观的、我们打算阐释的崇高感觉。所以，"来自自然界的崇高，实际上就是形成关于人类群体本身义务的崇高的感觉、甜美的知觉。"⑨

通过对自然界的崇高事物和人类群体中的崇高意识的这些论述，以及论证它的依据，我们就能够明白，在"刀郎麦西热甫——木卡姆"中占有一席之地的"巴亚宛"就是崇高的事物，有鉴于此，也就是它，当时曾使刀郎人出现了崇高意识、产生了崇高的感觉。同时，我们对伊明·吐尔逊先生提出的刀郎人的物质和精神生活中的内容，对阿布都许库尔·穆罕麦提依明教授猜测"巴亚宛"一词表达别的含义或还有其他意思等疑问可以大胆地答复道："巴亚宛"并非因为刀郎人曾有过"戈壁荒原的家园史"，而是因为它是崇高的事物，因为它是使刀郎人产生崇高意识的根源，所以才进入了"刀郎人麦西热甫——木卡姆"之中。换句话说，我们可以理解为"巴亚宛"（戈壁荒原）是作为崇高的事物而在刀郎人的语言中受到赞颂。这崇高的事物当时曾使刀郎人这个居民群体产生不可胜数的崇高的感觉，曾引领他们抵达能够同戈壁荒原搏斗、能够站在戈壁荒原的对立面勇敢地、大无畏地注视它的精神境界。巴亚宛（戈壁荒原）起初曾肆意折磨过他们，又在当时凭借自己的力量和无边无际令他们欢悦，在使他们成为勤劳的、努力的居民群体方面起到了精神激发作用并使刀郎人成为不同于其他人类群体的战无不胜、刚毅顽强的劳动者。我们有过一首歌谣是："黑眼睛的成群成伙，蓝眼睛只一个半个；黑眼睛在蓝眼睛前，只配拾牛粪干杂活。"有些人说，蓝眼睛的人能够盯着阳光看。我们或许会说，大概刀郎人为了能直盯着戈壁荒原上像熊熊烈火般燃烧的太阳光看，把来自那个"崇高"的坚固的壳也装到自己的蓝眼睛上了吧。因为他们那褐色的头发也同戈壁荒原的颜色没有什么区别。总而言之，崇高，或者是从"巴亚宛"（戈壁荒原）找来的崇高的感觉，正是从事实际活动的刀郎人在了解现实的自然，在征服它和占有它的历史要求和使这个要求得以实现

的过程中使之形成的。“巴亚宛”（戈壁荒原）强迫刀郎人寻找野树林、沼泽地、灌木丛、胡杨林并搬到那里生活，逼迫他们迁出肥沃和有文化的地带，从刀郎人那里取得一步步的胜利，这是它的外部特点；正在遭受到压力的、受到痛苦折磨的、正害怕着的刀郎人为显示自己实质性的力量、征服戈壁荒原、捍卫自身存在而不懈地做出努力是刀郎人内部的心理特点。在这种情况下，崇高或崇高的事物并不是自然界的客体与刀郎人这个主体在谐调的统一中的静止的美丽，而是两方面通过磨擦、冲突、搏斗正朝着一致运行的动态的美丽。曾几何时，取名为“死亡之海”的，而今又在成为“希望之海”的塔克拉玛干的现状，是不能脱离开刀郎人中的那种动态的美丽来看的。

三

崇高意识是使具有审美情趣的人类过分激动的，换句话说，是在体魄与精神方面使人类过分兴奋的，是“召唤他为了追求无限而献身”的心理力量。崇高的实质就是超越精神的现实，超越自由的精神的有限的存在，超越无限的自由的有限的生命。基于这个原因，人类在崇高感觉沉浸到内心里时，或者是崇高感觉磨快自己的长矛时，主体的精神，亦即人类的身心几乎是从始至终都会进入抑制不住的有力地振动、颠簸、震撼的阶段。正如利斯托维尔说的那样：“同崇高有关的审美情趣过程中，这里的情趣和激情的所有细胞中都会出现被夸张的、正在深化的和扩展的精神状况。同一个巨大的力量相应地出现的同情、愉悦或无与伦比的想法、意志和感情力量的追求……会使歇斯底里程度的欢乐或为现实。”[10]然而这欢乐并不是凭着吵嚷喧哗，而是需要通过全人类群体都承认的一定的形式来表现。因为崇高的感觉会从痛苦磨难朝着欢悦转移，所以这种转移和它的表现会强迫人类将自己歇斯底里的精神状况通过某种东西变得清楚明亮、保持和重复下去。这就需要个把手段。它也许是某幢楼、某个雕塑、某个舞蹈、某部乐曲、某张照片或者某段歌曲。不过，艺术用品这种零零碎碎的物质或非物质的东西在“为追求崇高而献身的”崇高的感觉面前却是有限的东西。为了使这有限的艺术用品提高到崇高的事物或者同崇高意识相同的崇高的状况，为了找到人类群体千秋万代永远不忘的对自己的支持，为了使它成为经常带着走的间接的东西，就需要找到暴露情感的合适的途径，或者需要使用“形态的语言”，使它们成为一套不间断的旋律。

认为耶和华、圣母玛丽亚、耶稣是人世间唯一的崇高并认为一切力量来自他们的犹太人，按照崇高的精神境界将沙漠荒野中传来的虚幻的声音与山顶上间或见到的天光估量得异常抽象，在他们看来，一旦离开基督教的十字架和圣母玛丽

亚的象同他们自己紧紧联结起来的神话传说，崇高的象征也就不会有了。仅仅是到了12世纪初叶在欧洲大陆上刚刚兴起的哥特式教堂，才结束了犹太人中的崇高的“情感暴露”。在同古希腊的寺院截然不同的这些教堂里显示出了一种不知是什么魔力——崇高的气氛。同触及蓝天的云彩亲吻的尖顶的塔楼、威严的拱形大门、耸立到天穹深处的钟楼迁徒，在人们中间形成了使人忘掉所有东西的、在冥冥之中也极不得安宁的、令他们向往那无边无际的精神境界。一个又一个内部廻廊似乎在显示崇高的奥秘是不可知的、是难以信任的深奥。自上面朝低处弯曲的园屋顶、四周装饰得五颜六色的墙壁、令人头晕目眩的天花板都会令他们忏悔。从带色的玻璃中透进来的阳光像神火般地闪烁，与昏黄的烛火交织在一起，使人眼前出现了永恒的世界的阴影。钟声、歌声、音乐声相互交融，使整座教堂展现出了崇高事物的本身。犹太人处身于此而追求超越自身的软弱，追求拯救曾参与过罪愆的灵魂，追求在圣水中洗浴，同神仙们平起平坐。他们好像在这里正听到来自戈壁沙漠的声音，好像在这里正看到自山顶显现的天光。诚然，这些已成为了在犹太人中间表现崇高的手段。

还是在那欧洲，舞会音乐中的赋格曲艺术是代表崇高而表现的。一个接着一个出来的曲调，连绵不断的旋律，拖得长而又长的宏大的“和谐建筑物群”似乎在显示无底无边的空间。在公元18世纪末19世纪初出现的浪漫主义（罗曼蒂克）通过理想的追求或对自然的憧憬，将表现当时的资产阶级学者们提出的崇高、精神超越当作了自己的义务。当然，这样做是有深刻的历史、社会和文化心理根源的。就文化心理根源这边而言，文学艺术的复兴将人从神仙的枷锁中解放出来之后，人的存在、人的价值、人的尊严得到了充分的肯定。但是资本主义的财富崇拜将人从自己的信念中，从自己的信仰、自己的崇高中又一次异化了。这种情况又一次掀起了超越精神现实、超越自由灵魂的有限存在的高潮。像瀑布般翻腾汹涌澎湃的情感、阻止不住的探索和追求、在个人心愿祈求的基础上正在显示的主体的全身心又一次筹划使人类上升到崇高的位置。处于18世纪后半叶的浪漫主义者们首次从诗歌和音乐中找到了“在情感方面暴露”自己的这种崇高的途径，特别是音乐作为浪漫主义的先锋让崇高比所有一切都更加光彩夺目了。贝多芬第一个开启了浪漫主义音乐之路。他把像闪电似地发出电光的、像惊雷一般发出震撼人心的声音的精神激情，自由的追求，超越一切的与自然界打成一片、融为一体的宇宙意识转变成了舞动人类精神的音乐物质。将它搞成了使繁星密布的天空更加明亮，让人类的心灵受到震撼的交响乐。换句话说就是，他使人类的精神王国充满了荣耀，引导它到达无限壮丽的境界，将主体的异化的精神变成了他的自觉性。只有宗教鼓动之中才能够体会到的追求无限、不断的超越，而今在非宗教的艺术中也出现了。崇高在使宗教中的艺术风格改变为浪漫主义的艺术风

格时，在其内容上出现了革命性的变化，就是主体中一个时期的精神的异化带来了主体中的精神自觉性。仅仅在宗教中才会有的，仅仅在宗教信条中才能够体会到的追求无限、不断超越，作为人类的自由意志显现了。宗教中的对无限的追求、不断地超越这些原来的“自由意志”，在浪漫主义的艺术中主动地成为了超越者。企图超越、取胜于所有东西的人们的打算超过自己，代替了宗教超越中的陶醉，转变成了崇高的内核、核心。歌德所写的《浮士德》、贝多芬所写的第三(《英雄》)、第五(《命运》) 和第九交响曲、维克托·雨果所写的小说《悲惨世界》作为神圣的精神过程记录了超越者之中寻求还要超过任何超越的崇高意识。

说到这个地方，我们就要在很大的满足和欢悦之中注意刀郎人中的崇高是用哪种方式依靠“暴露情感”的办法找到了适合于自己的“形态语言”的。刀郎人找到了通过“麦西热甫——木卡姆”将“巴亚宛”（戈壁荒原）这个崇高的事物树立在自己心中的“形态语言”，而这个“巴亚宛”比18世纪的西方浪漫主义者们创作的音乐，比在文艺复兴时代造出了哥特式教堂的建筑师们，比第一个将天际线作为追求无限的象征的画师们，比在12世纪为自己无助的灵魂找不到崇高的现实形式而为难的犹太人们早得多得多。作为“暴露情感”的手段，刀郎人还将他们在楼兰、罗布沁、米兰等城堡中陪伴过自己的刀郎热瓦甫琴、卡龙琴和达甫鼓等等乐器带进了自己的歌舞、音乐。器乐演奏家们哼唱着“哇依安拉，哇依安拉”，他们的报怨祈求并不是作为他们本身异化的宗教信仰的意志，而是作为转变为自觉性的自由意志对无限的向往和不断超越中的倡导者的口号而唱响的。歌曲音乐中的层层重复，歌手、舞蹈者和器乐演奏家们的神经质的热情，全体民众的下场欢跳……并不是什么忘我的疯劲儿，而是作为精神超越现实、自由的精神超越有限的存在、无限的自由超越有限的生命显示出来。刀郎人的成环状围成一圈和每一个个人不息地旋转并不是简单的原始狩猎活动的重复表现，而是刀郎人中的追求正在持续和没有间断，是刀郎人中的崇高意识在传达给现代人。“刀郎麦西热甫——木卡姆”的心、体、全身心的摇动、颤动、震撼使“巴亚宛”（戈壁荒原）的崇高和来自这崇高事物的崇高意识得到永存。结果，被冠以“巴亚宛”名称的“刀郎麦西热甫——木卡姆”本身也成了使任何人一听到就瘆得慌的、就不能心安理得地坐住的、沉浸到不知怎么一种痛苦磨难的感觉中的和最后在无限的欢悦之中猛地站起身来的崇高……

古代的希腊人为了有像普罗米修斯一样人道主义的、有像格拉克里特一样英雄的、有像维纳斯一样美丽的后代，曾将没能囫囵（有缺陷、不完整）生出来的丑陋的婴儿在襁褓中扼杀。[11]这是他们从人类体魄上寻求人道主义、寻求英雄主义、寻求美丽。刀郎人对着还在娘胎里的孩子的耳朵哼唱一次“巴亚宛”就行了，这本身就足够了。尚在妊娠之中的婴儿们将“巴亚宛”这个崇高事物和作为

它的形态形式的“刀郎麦西热甫—木卡姆”作为自己的精神食粮，将把对无限的追求在他母亲的肚子里就放到心上，并且在有像戈壁荒原那样强大的意愿之中出生到这光明的世界上来。

注释：

①《维吾尔语外来词详解词典》新疆人民出版社，2001 年维吾尔文版 第 60 页。

② 伊明·吐尔逊：《简议维吾尔十二木卡姆的形成》(见维吾尔文《维吾尔十二木卡姆研究》一书第 99 页)。

③ 阿不都许库尔·穆罕麦提伊明：《木卡姆宝库》1997 年维吾尔文版 第 287 页。

④ 黑格尔：《美学》汉文版第一卷 第 38 – 39 页。

⑤ 伊迪蒙特·波尔克：《文学艺术欣赏》上海文艺出版社 1989 年汉文版 第 46 页。

⑥ 卡赛欧斯·兰格诺斯：《文学艺术欣赏》上海文艺出版社 1989 年 汉文版 第 39 页。

⑦ 叶郎主编：《现代美学体系》北京大学出版社 1999 年汉文版 第 225 页。

⑧ 伊迪蒙特·波尔克：《美学基本法则》上海人民出版社 1995 年 第 14 版 第 188 页。

⑨ 伊玛诺依勒·坎特：《判断能力之批评》商务出版社 1985 年汉文版 第 17 页。

⑩ 利斯托维勒：《现代美学体系》北京大学出版社 1999 年 汉文版 第 216 页。

⑪ 瓦格纳：《瓦格纳论音乐》上海音乐出版社 2002 年 汉文第 1 版 第 123 页。

木卡姆——点亮维吾尔人的精神灯塔

阿扎提·苏里唐

新疆古称“西域”，是我国历史上文明开发较早的地区之一。它位于古代“丝绸之路”的要冲，地处亚欧大陆的中心，自古就是亚欧大陆政治、经济、文化交汇的中心。特殊的地形地貌造就了新疆境内自古至今并立存在的生态系统，从而给人们带来了不同的生存依托，形成了不同的生产方式、生活习俗和不同的文化类型。新疆境内有近7万平方公里的1000多片绿洲，大小不一的绿洲分布在全疆各条河流和各个湖泊的沿岸，以及雪水、泉水能及的山麓台地之上，被人们称作“绿色的生命岛屿”。塔里木盆地和准噶尔盆地四缘，吐鲁番——哈密盆地及伊犁河谷是新疆境内主要的绿洲带。维吾尔族人便是在这多元文化汇集的沙漠绿洲之中过着村落簇居的生活，以绿洲农耕为主要生产方式。

在绿色的怀抱里，几千年来绿洲维吾尔人辛勤劳作的汗水浇灌出了小溪流水、绿树成荫、麦黄棉白、瓜果飘香的优美景色。但是，只要一走出绿色的屏障，绿洲维吾尔人就要饱受烈日炙烤、风沙漫卷、饥寒干渴之苦。绿荫代表着生命，黄沙意味着死亡。绿洲维吾尔人对人生的悲剧意识有着深刻的体验。“只有穿过戈壁才能进入绿洲”，离开绿色怀抱的绿洲维吾尔人在大漠之中的长途跋涉使他们对孤独寂寞的痛苦有着切身的认识。由此，他们好客，他们乐观，“苦中作乐”的精神与生俱来，最能表达复杂情感的音乐艺术成为绿洲维吾尔人的终身伴侣，渗透到了绿洲维吾尔人社会生活的各个角落。

作为新疆的主体民族，维吾尔族有其独特的文化特征，无论是在语言文字、宗教信仰还是民间习俗、文学艺术等方面都具有显著的特点。维吾尔人开朗豁达，热情奔放，能歌善舞，做事敏捷，其文化上最主要的特点就是——文化变迁较为显著及其整合性，维吾尔族作为多族源融合而成的民族，在新疆多元文化的背景下，在其文化变迁的同时吸收整合了不同的文化因素，逐渐形成了维吾尔独特的文化特征。维吾尔族“十二木卡姆”正是产生、发展于这种背景之中，它必将展现这种多元文化背景的特征。

维吾尔“十二木卡姆”集维吾尔古典音乐的大成，是这片土地上人与戈壁、翰海对峙时灵魂深处的呻吟、哭泣、对抗与和解。也是肉体在历史的时空中湮灭后精神的回旋。

它是神灯，照亮了民族的心灵。

用新疆一位诗人的话说：“十二木卡姆”以可能的长度与时光较量，与日月赛跑。这是一座激情的高峰，一座音乐金字塔，一桌歌、诗、乐、舞的盛宴，宴席上摆放着320首乐曲、44位诗人的4492行诗，全部演唱一遍要花整整24小时！“十二木卡姆”中有时光中的秘径、大自然的礼赞、爱的忧伤与狂喜、旷野上的奔跑与呼喊、麻扎中鬼魂的呜咽、宗教的肃穆、苏菲派的苦行与神秘。它是典雅的宫廷风格与狂野的民间特征的一次伟大的融合。

每一套木卡姆的琼乃额曼部分都是如此的苍劲深沉，悠长的旋律在散板的节奏中缓缓徜徉，诉说着亘古的沧桑，令听者怆然涕下；而达斯坦部分则雄浑流畅，如史诗般壮阔瑰丽，它时而铿锵有力、时而凄婉哀怨，历史、人性与爱情随着音乐长河娓娓道来；麦西热甫部分则载歌载舞，把歌声、鼓声、弓弦、拨弦以浓笔重彩挥洒成为灿烂的阳光、热情的火焰，把人群沸腾成欢乐的海洋、喷薄的岩浆。

维吾尔人的精神就蕴含在木卡姆中，它博大而宏伟，宽容而隐忍，乐观而蓬勃，是这片高山毗邻盆地、雪峰俯瞰戈壁、多元文化交汇的神奇土地所孕育出来的精华。“十二木卡姆”前承汉唐龟兹、疏勒乐舞之遗风，下开现代维吾尔族民间歌舞之先河，兼收并序、博采众长，正是维吾尔人精神的投影。

“十二木卡姆”的美学层面

“十二木卡姆”在悠久的历史长河中，作为维吾尔人民心中神圣的艺术之神，提供了精神力量和美学享受，它以不可言状的程度颤动着我们的心弦，同我们的心理发生共鸣合为一体。在“十二木卡姆”中可以体味到维吾尔民族精神世界的最高境界乃至最细微环节的精神历程。

一、“十二木卡姆”的哲学内涵与哲理

“十二木卡姆”是一种古老的大型声乐套曲，其曲调丰富，结构严整。每套木卡姆又有各自独特的音乐风格，从整体看它又有不少丰富的哲学内涵和哲理。

古维吾尔人曾经认为：天、地、人是宇宙的组成部分。人类对世界的认识是客观世界的外象，即“天”、“地”在人头脑中的反映和思维判断。这说明它的

认识来源于客观物质的存在。这种朴素的自然唯物观后来反映在维吾尔谚语、格言、音乐、乐器等艺术方面。如维吾尔乐器——都它尔，有两根弦，一粗一细。粗弦弹出深沉的音，细弦弹出清脆的音。前者寓意“地”，后者寓意“天”，两者经“人”弹奏，才能奏出和谐的音乐，按哲理观解释的话，就是说只有“天”、“地”、“人”三者结合起来，发挥“人”的主观能动性，才能把世界变成充满生机、乐趣从生、洋溢着动听悦耳的音乐世界。

二、“十二木卡姆”的数字美学

维吾尔杰出的哲学家、思想家、诗人玉素甫·哈斯·哈吉甫在公元1069年写成《福乐智慧》，不但闪烁着“天”、“地”、“人”的哲学思想，而且对宇宙的组成提出了划时代的唯物辨证观。认为宇宙是由火、水、气、土构成，简称“四素”。它是万物生存、发展的根本。“四”这个数字概念对维吾尔人后来的艺术、音乐、舞蹈、乐器、文化、生活等诸方面产生了深远的影响。如人有“男、女、老、少”，一年有“春、夏、秋、冬”等。这种观点也反映在舞蹈中。众所周知，舞蹈是反映人们生活和思想的无声语言，是由一系列基本形体、连贯动作和一整套舞蹈姿态构成的艺术整体。上述哲理思想在舞蹈上的体现是感情表现上的“喜、怒、哀、乐”，肢体动作上的“指、腕、肘、肩”的相互协调等。从而使舞蹈富于表现力，富于活力，富于美感。维吾尔人的歌唱形式可分为独唱、伴唱、合唱和表演唱。维吾尔族乐器的种类也不少，其中值得一提的是艾捷克、热瓦甫、弹布尔，这些琴最早都是四根弦，这是“四素”概念在琴上的体现。在乐器演奏上贯穿着“轻、重、急、缓”，音调上的“高、低、长、短”等，这些都是“四素”、“四性”的变换形式。

数字“十二”纳入维吾尔木卡姆科学体系并不是毫无根据的。我们已知许多研究者依据天文学、律历学、艺术学、音乐学及族源学等学科的普遍概念，确定了“十二”这个数字。天文学和律历学上有“十二宫”、“十二气历”，每年有“十二月”，每天有“十二时辰”等概念；律学上有“十二律”；音乐学上有“十二柱”、“十二调”、“十二均”；维吾尔人以前曾信仰过的佛教有“十二因缘律”；古代历法学家将一昼夜定为三十度，等于三百六十度的十二分之一。公元十二世纪左右的音乐家们在整理木卡姆时，在“十二”这个概念的基础上，针对一年十二个月，一日有十二时而确定了十二这个数字，由此，有了十二木卡姆构成的推测。

此外，数字“九”的美学涵义也十分重要。据《清史稿》卷110记载：“高宗平定回部，获其乐，列于宴乐之末，是为回部乐伎，用达卜一，那噶喇一，哈

尔扎克一，喀尔奈、塞他尔一，喇巴卜一，巴拉满一，苏尔奈一。”这里记载的“回部乐”正是指“刀郎木卡姆”音乐。公元1759年，“刀郎木卡姆”共九套在清宫廷表演，之所以清代宫廷选用“刀郎木卡姆”，正是萨满文化产生共鸣的结果。萨满观念中“九”代表事物的“极数”、“尽数”，被视为吉祥数。维吾尔先民信仰萨满教，当然也视“九”为极数。另据史书记载，回纥民族就分为内九部和外九部。无独有偶，“刀郎木卡姆”恰恰也用“九”数，作为满族、蒙古族、维吾尔族均是用“九”数，正是阿尔泰语系的三个语族共同的文化现象。这种共性乃是阿尔泰语系诸民族在古代长期信奉萨满教的结果。清代文献中所记载的木卡姆，一方面说明“刀郎木卡姆”具有更悠久的历史，另一方面反映出“刀郎木卡姆”有萨满文化的遗存，这自然是当时新疆的统治者产生文化上的共鸣，所以要把刀郎木卡姆奉献进京。

三、“十二木卡姆”的文学艺术美学

维吾尔木卡姆的歌词中，无论歌谣也好，长诗也好，都体现了极高的文学美学价值。木卡姆唱词的内容甚为广泛，它精炼地、形象地反映了社会生活的各个方面，主要包括阶级性和人民性；爱国主义；无神论思想；反对封建礼教，追求爱情自由等四个方面，通过艺术思维揭露以爱情为幌子的封建独裁者，歌颂以人文主义思想为基础的人类解放和自由。

以“哈密木卡姆”为例，“哈密木卡姆”的唱词大多表现思念、离别、颠沛流离、憧憬欢快、忘恩负义、痛苦悲伤等心理活动和生活重负。它们源于旧社会的残暴不公和贫穷的折磨，既控诉黑暗的时代，又表达了人民的理想和愿望。其内容有时是直接表现的，有时是通过情歌而含蓄表现的。

例如“哈密木卡姆”其中一段唱词里这样写道：

> 我是个可怜无助之人，不能及时去把你拜见；没钱雇一匹驴儿、马儿，怎能去见到你的容颜！
>
> 衙役来了，把你押走，老爷来了，把你鞭抽；只会流放，不会杀你，孩子呀，莫要泪水滚流。

这是一首反映因贫困生活而造成的生离死别、颠沛流离等内容的歌谣。这一类民歌从人民的现实生活中截取镜头，它们被配进木卡姆里面，在麦西热甫上演唱，使人们时时回忆起人民遭受的苦难，从而激发他们对黑暗岁月的仇恨和对自由生活的憧憬。

又如诗人纳瓦依写道：

你的美容不让过人看到有多好，
我这喷焰的双眼没有看到你有多好。
爱情的火焰在燃烧着我的心头，
你在我心中点燃的情火将会烧焦我的心。
如果没让我看到你天仙般的容颜，
你的一双迷人的眼眉，
我的心也不会淹没在你爱的泉水中。
你的眼眉占去我的心，
我也想将自己爱你的心，揭开让你看个清。

从以上诗歌中，我们不仅看到了人们对爱情的向往，而且看到了音乐在人民生活中所起的不可或缺的“心理调节器”的作用。

再如，在哈密“刀郎木夏乌热克木卡姆”中，有一首题为《监狱的围墙高高的》的短叙事诗，讲得是一个名叫“阿依木汗”的女人被投进监牢，最后被杀的悲惨故事。在“乌孜哈勒木卡姆”的第二分章里，有一首《穷苦人之歌》，抒发了贫苦人民的苦难和愤懑。这一类唱词在哈密木卡姆中占有一定的比重，其内容以直接控诉黑暗岁月、血腥暴政、野蛮压榨为题材，倾吐自己的苦衷，鞭挞罪恶的社会，表达自己对自由生活的向往。人们之所以把木卡姆作为自己的“亲密伴侣”，这也是重要原因之一。

从以上列举的丰富生动的内容，我们不难看出木卡姆在历史进程中的进步意义，其唱词具有很高的思想价值、社会价值及美学价值。这些歌词所体现的强烈的时代精神和历史内容，表现了木卡姆音乐作品强大的精神力量与丰厚的人文内涵，这正是我们今天要继承和发扬的“十二木卡姆”音乐的精华。

四、“十二木卡姆”的音乐美学

1. 乐音的有条件的带腔性

在维吾尔“十二木卡姆”音乐中，除运用不带腔的音之外，也大量运用带腔的音，但是，这种带腔的音又有别于中国传统音乐中的“音腔”或“摇声”。带腔的音主要在$\frac{1}{4}$—$\frac{2}{4}$全音的范围内向上或向下游移，有人称这些游移音为“颤抖音”或“润音”，也有人称之为“活音”。正是“活音”的大量运用，使得木卡姆艺术的唱腔充满了艺术魅力与审美情趣。

2. 调式的复杂性

“十二木卡姆”的调式数量非常多，据学者研究有80多种。其旋律并不具有功能和声的表层意义。这与欧洲只有大小调的音乐体系相比，其调式的复杂性是不言而喻的。

“十二木卡姆”音乐在调式方面的主要特点是调式、调性的经常变化。这种变化使木卡姆音乐的旋律更加生动，表现力更丰富，特色也更浓郁。

3. 节奏节拍的多样性

“十二木卡姆”在节奏节拍方面，均分律动与非均分律动同时存在。多种均分律动与非均分相连使用时，常形成“散、慢、中、快、散”的组合。这便体现在木卡姆的“琼乃额曼”部分，“琼乃额曼”意为“大曲”，其排列顺序如下：散序—太艾则—间奏曲—奴斯赫或穆斯坦扎特—间奏曲—小赛勒克—间奏曲—朱拉—赛乃姆—大赛勒克—佩希热维—太依克特散板结束句。其音乐发展的特点是由深沉（慢速）经过展开到热烈兴奋、开朗愉快，最后又回到深沉。音乐节奏的发展层次鲜明，合乎逻辑。并且每一部分音乐都有自己的节奏特征，不同木卡姆的相同音乐部分，其节奏也有变化。无独有偶，“十二木卡姆”节奏上的这种特点与中国汉族许多地方戏曲的大段唱腔和器乐曲的板式连接不谋而合。体现了中国音乐美学层面音乐节奏节拍的散整结合和慢、中、快的发展规律。

4. 音乐旋律的双重性

由于维吾尔族崇尚自然，追求自然之美的美学思想，所以在艺术表现方面，强调以艺术的“虚”去表现源自于“实”的意；在音乐领域内，也同样注重内在主题的微妙变化，强调情景相融、物我为一、物我相忘的艺术境界。

木卡姆的音乐旋律总体上以横线性为主，旋律在音乐体系中显得格外重要，维吾尔人对旋律的表情意义十分重视，成为其音乐审美中最重要的一个方面。但由于其音乐运用固定的节奏型，旋律节奏与伴奏节奏之间往往形成对比，从而表现出纵线性思维的特征，但未形成木卡姆音乐音响表现形式的一种质的变化。

木卡姆中那一支支动人的旋律，其线条的丰富多彩，不是整齐对律、均衡对称的形式美，而是远为多样流动的自由美。每一段旋律都包涵着许多创造、变革、个性，然而又是那么简洁、朴实、率真。融状物抒情于一体，兼造型表情之特征，表现出种种意趣气势，形成多种风格流派。在它们的面前，谁能说“线的艺术”、“横向思维”的单音旋律不能达到艺术的高峰呢？

现时的思考

我们要面向世界，而面向世界就必须先面向中国，面向中国，必须面向各兄弟民族的音乐。木卡姆给予我们的不只是审美享受，更是联系古今的思考。

我们不能只为有木卡姆这样的珍贵遗产而骄傲，我们应该继承、发扬和光大先辈未尽的事业，努力使木卡姆这块珍奇宝玉在振兴中华民族社会主义新音乐事业的浪潮中发挥出更加灿烂、夺目的光辉。随着木卡姆申遗的成功，新疆越来越多的政治家、教育家、社会学家、艺术家对于进一步挖掘、整理、研究、保存、发展维吾尔木卡姆等各民族优秀传统文化的必要性和迫切性有了更加清醒的认识。新疆师范大学在筹建音乐学院的同时就提出了成立“木卡姆研究中心”的设想，表明了新疆师范大学领导及音乐学院领导早就把这项工作当成了自己义不容辞的责任。

做好这些工作需要政府主管部门和学校领导的大力支持，也需要各民族艺术家、教育家的共同努力。只要我们以开放的胸怀、开掘的精神、开明的态度、开拓的气魄锲而不舍，刻意求知，提倡宽松、宽容的学术氛围，提倡各抒己见，在学术面前人人平等的求实态度，提倡百花齐放、百家争鸣，提倡互相团结、互相学习、互相补充、互相协作，就一定能够开创木卡姆研究的新局面，就一定可以对中国音乐史乃至世界音乐史进行补充和修正的高水平研究成果，挖掘出可以为音乐家、舞蹈家、戏剧家及各类艺术家们学习、借鉴的创作素材和技法、手段，求得“十二木卡姆”对兄弟艺术门类乃至整个人文学科的研究工作有更多的启迪、更大的促进。

木卡姆音乐研究领域中的三个问题

关也维

维吾尔“十二木卡姆”作为非物质文化遗产，是以音乐歌舞作为载体，内中蕴藏着深厚的艺术、语言、文学、哲学、民俗等多方面的历史积淀及其丰富的内涵。限于篇幅，本文仅就木卡姆音乐研究上的误区及其相关问题进行探讨。

一、木卡姆形成与发展的轨迹

木卡姆音乐研究上的第一个问题，是木卡姆形成与发展中的源与流的问题。许多专家比较清楚地认识到，木卡姆是生长在新疆这块土地上，并在维吾尔人继承龟兹音乐文化传统的基础上，发展成维吾尔“十二木卡姆”的史实。但由于绝大多数学者认为“木卡姆”一词出自阿拉伯语，故不少论文或过分强调波斯阿拉伯音乐对维吾尔木卡姆的影响，或在论文的字里行间隐约地显示出似乎“木卡姆”源自波斯阿拉伯音乐。为此，回顾一下木卡姆形成与发展的轨迹是十分必要的。

木卡姆的形成与发展，概括地分为四个时期：

1. 摩诃兜勒时期（木卡姆雏形时期）

在漫长的历史进程里，我们首先发现的是，古楼兰和伊吾庐地区流传的“摩诃兜勒”（Maka dor，意为“大曲”）。公元前123年张骞出使西域，曾将其带到中原地区的长安，那是一种由多首乐曲连缀而成的大型鼓吹曲。当然，与此同时也不排除，有以歌曲或歌舞曲组合而成的可能。因为从音乐的发展规律看，总是先有“歌”而后有“乐”。所以类似现存“伊犁民歌套曲”的摩诃兜勒，有其存在的可能性。

2. 莫贺盐时期（木卡姆形成时期）

公元4世纪时龟兹文献《Aranemi Jataka》（参阅附注）和其后唐诗《轮台》中出现的“莫贺盐”（龟兹语拉丁转写为Maka-yakne，k读音如kh，亦是“大

曲”之意），据《乐府诗集》记载：那是包括有“艳（Yan 或译称盐）、趋（Kuy）、乱（Yulan）”三个部分的“大曲”。其唱词则是“羊吾夷伊那何”之类的非汉族语言，此种“大曲”显然是来自西域的音乐歌舞套曲。突厥、回鹘人相继进入西域之后，这种名为“莫贺盐”的乐曲。又被称为“乌鲁克都尔”（Ulugh Dor）或“約杭奎依”（Yohang Kuy）。

在唐代，由西域传至中原地区的“大曲”，为数颇多，形式多样。既有包括“盐、趋、乱”三个部分组成的“大曲”，亦有“只舞无歌者”；既有从西域直接传入者，如《苏罗密》、《移都师》（Yultuz，或称 Yoghang Yultuz 即大玉尔都斯）大曲，亦有西域作曲家在内地宫廷中创作者，如《上元乐》、《霓裳羽衣曲》等[①]。这一时期的木卡姆（莫贺盐），是属于佛教文化时期的音乐。

3．琼乃额曼时期（木卡姆的融汇时期）

公元 14 世纪中叶，察合台人（突厥化的蒙古人）与维吾尔人皈依伊斯兰教以后，开始在语言文字上融入一些阿拉伯词汇。于是在喀喇汗王朝时期，喀什噶尔地区则将包括有“盐、趋、乱”式的大曲称为“琼乃额曼”（Qong Neghma），即带有器乐间奏曲（ Merghul）的“大曲”。这一时期的木卡姆，可称为伊斯兰文化融入时期的音乐。

公元 16 世纪，叶尔羌汗国的阿布都热西提汗执政时期，在阿曼尼莎王后（Amannisa Henim）的大力支持下，由著名音乐家喀迪尔汗（Kidirhan Yerkendi）主持进行的木卡姆整理工作，仍然保持着“琼乃额曼”的曲式结构。

4．木卡姆结构扩大时期（木卡姆进一步发展时期）

公元 1879 年，喀什著名民间艺人艾里姆·赛里姆（Helim Selim）、莎车民间艺人赛提瓦尔地（Setiwardi）等人，再次整理当地流传的木卡姆时，开始创造性地将维吾尔人民喜闻乐见的“达斯坦”（Dastan）和“麦西热甫”（Mexirep）的两个部分，与原有的“琼乃额曼”（大曲）组合在一起，形成一种曲式结构更为庞大的木卡姆，即上世纪 50 年代根据吐尔地·阿洪及其子乌守尔阿洪的演唱为主，整理出的“维吾尔十二木卡姆”。如此庞大曲式结构的木卡姆的产生，具有划时代的意义。作为一种非物质文化遗产，也是喀什、莎车以外任何地方绝无仅有的。

以上即是木卡姆音乐形成与发展的轨迹。需要注意的是，木卡姆是以龟兹为中心，沿着“丝绸之路”向东西两侧辐射。其中，从哈密、吐鲁番、焉耆、库车、莎车、喀什，经中亚的费尔干纳，直达阿姆河、锡尔河两河流域布哈拉地区的花剌子模[②]，是为木卡姆的主要流传地区。向东经沙州、甘州、凉州曾传至长安；向西经波斯、阿拉伯半岛则传至中东的巴格达。

二、两种音乐在性质上的差异

在木卡姆音乐研究中的第二个问题，则是将“丝绸之路”中段广大地区的木卡姆与波斯阿拉伯音乐中所谓的“玛卡姆”混为一谈，导致研究中形成的混乱和错误。

在木卡姆的发展过程中，以龟兹为中心的木卡姆音乐，是以龟兹苏祇婆“五旦”、“七声”的音乐理论为基础，形成曲式结构体系的大型音乐歌舞套曲，包括向东传至中原汉族地区的大曲，有世代相传的固定曲调。而波斯阿拉伯音乐中所谓的“玛卡姆”，在公元10世纪以后，则是以阿布·纳赛尔·法拉比的音乐调式理论为基础，逐步形成一种以调式音阶体系为主的音乐。两者各有显著的特点。前者是旋律型的音乐，具有固定的曲调，师徒传承，世代相沿。后者则是调式型的音乐，按照一定的调式音阶即兴地进行旋律创作和演唱。

公元13世纪时，阿塞拜疆的突厥人赛夫丁·阿不都木敏·艾勒·乌尔买维（Sefodin Abudumumin El Urmeui）开始将12种不同调式的音阶排列在一起，以

“希加兹”（Hizaji）　　“兹拉夫干“（Zirafkand）
“伊拉克”（Iraq）　　“布祖克”（Buzurk）
“纳瓦”（Nawa）　　“赞古拉”（Zankula）
“阿布”（Abu）　　“拉哈维”（Rahawi）
“赛力克”（Salik）　　“候赛因”（Huseyin）
“拉斯特”（Rast）　　“乌夏克”（Ushaq）

作为调式音阶名称，而将调式音阶体系总称为“木卡迈特”（Muqamet）。

此外，当时波斯阿拉伯的音乐家们，除根据希腊的调式理论创立起波斯阿拉伯调式音阶体系之外，还受到印度音乐理论的影响。认为，演奏不同调式的音乐能唤起听众不同的情感，如愤怒、欢快和悲伤等。并且认为不同调式的音乐与宇宙间的星辰有关，因此在不同的时间里要演奏相应的调式音乐。如日出时演奏“拉斯特”调式音乐，上午9时演奏“伊拉克”，日落时演奏“乌夏克”。但必须注意，两首同是以“拉斯特”为名的音乐，每位演唱者唱出的曲调各不相同。近似印度的“拉伽”（Raga）。即在两首同名的音乐里，除调式音阶和固定的节奏相同之外，听不到在曲调上有任何共同之处。因此，新疆、中亚地区的“纳瓦”木卡姆与波斯阿拉伯的“纳瓦”调式音乐，出现了“名同实不同”的现象。造成此种结果的原因，是由于地区音乐发展方向的差异。两者已经分道扬镳，逐渐形成两种性质完全不同的音乐。犹如一株苹果树，主干上结出的是苹果。其枝杈经过与梨树枝杈嫁接，结出的却是“苹果梨”。但已是两种不同品种的果品。因

此，在研究上，切记不要将波斯－阿拉伯所谓的玛卡姆与维吾尔木卡姆相提并论，混为一谈。否则会使研究者陷入迷途，引出错误的结论。

三、关于木卡姆名称的思考

木卡姆研究中的第三个问题，则是对“木卡姆”原语的出处及其词义的探讨。虽然维吾尔受过波斯、阿拉伯文化的影响，但我经过深入思考认为“木卡姆”的原语，不是也不应该是一个外来语词汇。

原因有三：

（1）我在接触龟兹文的过程中，遇到 Maka-yakne（莫贺盐）与其相近的焉耆语 Mak-kam（莫贺卡姆），词义相同。

Maka［龟］＝Mak［焉］　　Yakne［龟］＝Kam、Wkam［焉］

龟兹语的 Yakne 与焉耆语 kam、Wkam 同是“曲调、旋律”之意。说明龟兹与焉耆两地对“大曲”的不同称谓，曾在新疆地区并行使用过。

（2）焉耆语的“大曲”名称可能有其音节简化和音变的过程。

Mak-kam→ Makam→ Mukam

词汇音节的简化现象，在许多民族语言中颇为常见。如回纥曾将“多滥葛”（Dolang）简称为“多滥”（Dolan），即今对新疆南部麦盖提、巴楚、阿瓦提人的称谓。此外，维吾尔人习惯地将 F 发音为 P，因此称 Daf 为 Dap 出现音变现象。Makam 演变成 Mukam，可能亦是一种音变现象。

（3）中世纪以前，以龟兹音乐文化为中心时，“丝绸之路”沿途各城镇人民，称“大曲”为“莫贺盐”是毫无疑义的。但在新疆的边远或偏僻地区称为“玛卡姆”也并非奇怪之事。哈密著名的木卡姆艺人、哈密王府乐队的主唱阿洪拜克（Ahunbek），下马崖（Bay）与老毛湖（Nom）地方的艺人，皆将“哈密木卡姆”的散板序唱部分称为“玛卡姆”（Makam）。麦盖提的民间艺人艾合买提卡龙，亦称“刀郎赛乃姆”每套的散板序唱为“玛卡姆”。而流传到中亚两河流域花剌子模的“沙士玛卡姆”，至今仍以“Makam”为名。

根据以上情况，我认为“莫贺盐”（Maka-yakne）与“玛卡姆”（Makam）两个词汇，作为音乐的专门术语，很可能在新疆和中亚地区曾长时间并行使用过。有称为“莫贺盐”者，亦有称为“玛卡姆”者。因此，“玛卡姆”（Makam）并非外来语词汇，作为大型音乐歌舞套曲的名称，当出自新疆的本地，流行到中亚的两河流域。

此外，波斯－阿拉伯音乐术语中，本无“木卡姆”（Mukam、Maqam、Makam）③一词。公元 13 世纪，中东地区将 12 种调式构成的调式音阶体系称为

"木卡迈特"（Muqamet），波斯人则称为"达斯坦尕赫"（Dastgah）。有鉴于此，称木卡姆一词，源于阿拉伯文是值得怀疑的。

总而言之，木卡姆音乐源于龟兹（库车），且以龟兹为中心，向周边传播扩展，遍及新疆与中亚两河流域。这种旋律型的音乐歌舞套曲，作为"曲式结构体系"的一种音乐，逐步在曲式上加以扩大，终于形成包括"琼乃额曼"、"达斯坦"和"麦西热甫"三大部分的"维吾尔十二木卡姆"。但在中东地区的波斯－阿拉伯音乐中，却从公元10世纪开始，逐渐演变成以"调式音阶体系"为基础的另一种音乐。由于地区音乐在发展方向上的差异，从而形成为两种性质完全不同的音乐。至于"木卡姆"一词的原语，究竟出自何处？我意还是从其诞生地及其周边地区寻求为是。改变逆向思维，应用直向思维进行探索，可能会求得更为确切的结论。

注释：

① 关也维著《唐代音乐史》P.60、P.89。

②《额亚斯苏勒词典》在解释木卡姆时，曾提到"库车"、"纳瓦"两城市之名。"纳瓦"位在布哈拉城东北。

③ 19世纪末叶西方和日本的学者在研究新疆、中亚地区的历史、文化过程中，开始接触到"木卡姆"一词。1924年乌兹别克音乐家乌斯潘斯基出版《莎什木卡姆》曲谱后，"木卡姆"一词，才为更多西方学者所引用。

附录：对"Maka-yahne"一词的解读

（1）Werner Thomas：《Tocharisches Elementarbuch》Band Ⅱ。P.49，记写着一篇龟兹文拉丁转写的《Aranemi Jataka》。叙述被国王驱逐的 Vidusaka Rudramkha，将他五位有才干的"大曲"徒弟，送到 Aranemi 国王处。作为给王子 Uttara 的礼物，以乞求宽恕对他的惩罚。

书中原文片断如下：

§ 12，//［Skai］naman［e］pis uw［em］akalsalye［m］sca

他的　　五 有才干的　　弟子（n）

Maka-yakne［pa］pautarme［m］wesamn-mese：

大曲（n）　　谄媚地（adv）　　说

SaSuskam，nesam ksa ni yesase anmass［e］reki.

宠儿（国王的）属于 任何人　你　　祝颂　　　词文

注：nesam ksa ni＝属于你的任何人，或属于你的每个人。

Maka-yakne 不是“复合的副词”，而是音乐的专门术语。

Maka 意为多的、大的，yakne＝德文“Art und weise［音］，weise＝melodie，意为“曲调”。两者相联应音译为“莫贺盐”或意译为“大曲”。

［pa］pautarme［m］系副词，意为“谄媚地”，并非动词“夸奖”之意。

上列龟兹文片断应译为

“他的五位有才干的莫贺盐（大曲）弟子谄媚地说：

［国王的］宠儿，我们中属于你的任何人都在为你祝福。”

季羡林先生曾对上列龟兹文的译文质疑，关键在于他根本不了解龟兹音乐中有“莫贺盐”（Maka-yakne，大曲）的存在，并且也没注意到龟兹语 Yakne（该书 P.224）德文注解为“Art und weise”的事实。

再参考《全唐诗》中的边塞诗**《轮台》**：

“燕子山里失散，**莫贺盐**声平回。

共酌葡萄美酒，相抱聚踏轮台。”

可知唐代在龟兹与焉耆之间的轮台已有“莫贺盐”音乐存在。因此，将 Maka-yakne 译为“大曲”无误。

（2）该书 P.60 又记载：

§ 12 //numka skasso yaknentsa ostmem lalne

90　6　乐师　宫廷　从…走出去

parnanne（m）ts ma arttoymar。

异教徒　不　受欢迎的

注：上列龟兹文片断的 yaknentsa 是指 yakne 的复数。在此不作“曲调”解释，而是指“莫贺盐”的演奏者或乐师而言。犹如维语中“肉孜弹布尔”中的“弹布尔”已不单指乐器，而是指弹布尔乐器的演奏者。

因此，上列的片断应译为

“从宫廷中走出去的（被赶走的）96 位莫贺盐乐师，

是不受欢迎的异教徒。”

可知 Yakne、Yaknentsa 并非副词，而 Maka-Yakne 亦非复合的副词，实是一种音乐专门术语。否则译文不通，难以解释。

当代维吾尔木卡姆研究的理论思考

周菁葆

维吾尔木卡姆的收集整理工作，始于20世纪50年代，到1960年出版《十二木卡姆》（即喀什木卡姆）曲谱。三十三年后，即1993年，又重新记录出版了《维吾尔十二木卡姆》，之后，在吸收各方面意见后，第三次出版了《十二木卡姆》，这样一来，十二木卡姆就有了三个版本。尽管有学者还有不同的意见，但是，仅一种木卡姆就已出版三次，应该说，收集整理工作基本告一段落①。如果对十二木卡姆再重新搜集记谱，再用八年的时间，到2014年再出版一次②，是否必要？需要木卡姆研究会认真探讨。

其他地方形式的木卡姆也已陆续出版，如《哈密木卡姆》于1994年出版；《维吾尔族多郎木卡姆》于1996年出版；《吐鲁番木卡姆》于1999年出版③。可以说，20世纪已完成维吾尔木卡姆的收集整理工作，取得了丰硕的成果。

但是，20世纪有关维吾尔木卡姆的研究工作却相对落后，其原因正如中央音乐学院教授、著名民族音乐学家田联韬先生所说："我国少数民族音乐研究工作大多还处于基础性的资料梳理和理论建设的初级阶段，除了已有部分研究论著进入较深理论层次之外，多数工作成果还属于音乐形态的表层描述性质。……民族音乐的研究工作必须向纵深程度发展，进行更深层次的探讨。目前从事少数民族音乐研究工作的人员中，有不少人具有丰富的田野工作经验，掌握了大量民族音乐资料，但由于知识结构的局限，在音乐专业与人文学科方面的修养不足，因而影响了自己在工作中取得更深入的成果。如能在工作实践的过程中，既不断提高个人的音乐专业技术水平，又能重视理论素质的提高，修习民族音乐学、民族学、文化人类学、民俗学、语言学、民族史等学科的著作，了解国内外学科建设的新发展，并联系实践加以借鉴与运用，使研究工作逐步向更广更深的层次发展，深信即将取得更多的优秀学术成果"④。

田联稻先生的总结指出了维吾尔木卡姆研究工作滞后的症结。回顾20世纪，维吾尔木卡姆的研究论文中，有关喀什木卡姆的音乐形态论文有三篇⑤，刀郎木

卡姆的音乐形态论文有一篇[6]，而关于哈密木卡姆、吐鲁番木卡姆的音乐形态却没有人深入研究[7]，仅就音乐形态而言，木卡姆的研究论文就已少得可怜，不能不引起我们高度的重视。

20 世纪仅仅完成了维吾尔木卡姆的收集整理工作，研究工作并没有真正展开，其原因是多方面的。

首先，维吾尔木卡姆的研究工作大多处于各自为战的状况，上述四篇文章的作者分别属于文联，歌剧团和歌舞团，并没有一个统一的集体来部署研究工作。

1982 年，本人创建木卡姆研究室时只有八个人，除王秉琏和本人外，其余 6 人是维吾尔演唱家、演奏家，不久王秉琏又去搞民歌集成。当时初建还有些专项经费，第二年到南疆去考察了一次，这是我唯一一次去基层，之后经费纳入行政预算（当时隶属文化厅），就再也下不去了，木卡姆研究室工作暂时停顿。

紧接着是全国要搞十大文艺集成，但自治区文化厅没有事业编制，1985 年就把木卡姆研究室的 20 个编制作为成立新疆艺术研究所专用。从各地抽调专业工作者搞文艺集成，一搞就是十几年。木卡姆研究室从独立机构而隶属艺术研究所，经费更无保证。我在木卡姆研究室除 1982、1984 年两次参加全国音乐年会外，到艺术研究所后再也没有经费去参加学术会议。艺术研究所只搞集成，并不涉猎木卡姆。

1990 年成立木卡姆艺术团、木卡姆研究室又从艺术研究所剥离，归属艺术团，而木卡姆艺术团定为差额单位，表演团体，研究经费更无着落。

这段历史的回顾，说明一个事实：即木卡姆研究组织松散，经费一直没有得到落实。造成这种原因有二个，一是自治区领导重视，基层并不重视；二是由于自治区经费十分困难，全年财政收入只有 180 亿，每年要中央转移支付 520 亿，也就是说，自治区财政每花一元钱要从中央要 0. 65 元。在这种情况下，行政事业单位只能保吃饭，木卡姆研究经费当然无法保证了。这是造成木卡姆研究滞后的一个很重要的原因。

因此，在制定今后的木卡姆工作中，不应该把重点再放到重新记录出版方面，而是要认真梳理已取得的音乐资料，深入研究已出版的木卡姆的音乐形态以及多学科的综合研究和比较。目前已出版的木卡姆中，除喀什木卡姆（即“十二木卡姆”）由自治区财政支付外，其余三部木卡姆，即“哈密木卡姆”，“刀郎木卡姆”，“吐鲁番木卡姆”全是由地方财政支出。我们应该珍惜这来自不易的支持，应该最大限度尊重和支持地方同志来积极投入到木卡姆的研究工作中，特别要珍惜那些维吾尔族的音乐工作者。他们为收集整理木卡姆做出过重大贡献。他们可能有经验的不足，但他们应该是今后木卡姆研究的主力军。

从“申报书”中列举的木卡姆研究的专家学者名单来看，大多已退休和即将

退休，年轻的学者寥寥无几，远远不能满足木卡姆研究的需要。因此，团结一切力量，调动一切因素，积极培养人才，特别是维吾尔族人才，是木卡姆研究的首要问题。

仅靠新疆艺术研究所的力量是不可能的，仅靠新疆木卡姆研究会的力量也是不够的，应该向全国乃至向海外招聘人员，与国外学者建立合作机制，共同研究，才能真正揭示维吾尔木卡姆乃至伊斯兰世界中普遍存在的木卡姆文化现象之真谛。

田联韬先生的观点与我不谋而和。我们从来没有交谈过，但观点却是十分相同。1982 年成立木卡姆研究室时，我就主张在音乐学的基础上，学习民族学、文化人类学、民俗学、语言学、民族史等学科著作，全方位的比较研究木卡姆与伊斯兰世界木卡姆文化的关系。经过多年的研究，初步梳理了维吾尔木卡姆发展历史的脉络，初步揭示了丝绸之路上东西音乐交流与维吾尔木卡姆的关系。

为了弄清木卡姆的文化历史面貌，我主编了中国丝绸之路研究丛书；为了弄清新疆历史文物与木卡姆之关系，我主编了中国新疆古代艺术丛书；为了弄清新疆民俗文化与木卡姆之关系，我又去拍摄大型纪录片等等，虽竭尽全力，仍不敢说修得正果。

在我已出版的 17 部著作中，只有三部涉及了木卡姆，即《丝绸之路音乐文化》、《丝绸之路艺术研究》、《丝绸之路宗教文化》[8]，但我很清楚，仅依靠个人之能力，显然无法全面阐述中国维吾尔木卡姆与伊斯兰世界普遍存在的木卡姆的文化关系。

在 20 年的研究工作中，我一直是孤军作战，深感疲惫。每每为木卡姆研究室的命运而担心，每每为木卡姆研究会的工作而疚心，每每为木卡姆“风声大、雨点小”无人真正重视而痛心。每每想到木卡姆研究学者阿不都许库尔·默罕默德·伊明、艾买提江、王秉琏、邵光琛、刘志宵、吾提库尔、努尔买买提等相继而去，英年早逝，就觉得木卡姆研究如负重山，责任重大，而又深感无能为力，但我从来没有停止对木卡姆的研究。木卡姆的申报成功更加激起我的思索。21 世纪木卡姆的研究工作有许多要做，初步构思如次：

1. 丝绸之路上的民族研究
2. 丝绸之路上的语言研究
3. 东西察合台汗国文化比较研究
4. 伊拉克木卡姆研究
5. 阿塞拜疆木卡姆研究
6. 乌孜别克斯坦木卡姆研究
7. 伊朗达斯特加赫研究

8. 印度拉格研究

9. 土耳其木卡姆研究

10. 北非努巴研究

11. 维吾尔木卡姆歌词集锦

    A. 喀什木卡姆歌词

    B. 刀郎木卡姆歌词

    C. 哈密木卡姆歌词

    D. 吐鲁番木卡姆歌词

12. 维吾尔古典文学研究

    A. 法拉比及其著作

    B. 依本西纳及其著作

    C. 纳瓦依及其著作

    D. “五卷书”及其研究

13. 维吾尔木卡姆的语言释义

    A. 木卡姆名称来源

    B. 伊斯兰世界木卡姆释义

    C. “麦卡麦”的语言影响

    D. 波斯——阿拉伯语言的东渐

14. 伊斯细密画中的乐器研究

    A. 细密画的起源

    B. 细密画的风格

    C. 细密画中的乐器与木卡姆之关系

15. 宗教音乐与木卡姆之关系

16. 维吾尔木卡姆音乐结构之研究

    A. 喀什木卡姆之音乐结构。

    B. 刀郎木卡姆之音乐结构。

    C. 哈密木卡姆之音乐结构。

    D. 吐鲁番木卡姆之音乐结构。

17. 维吾尔木卡姆与伊斯兰世界古典音乐之比较研究。

18. 维吾尔与伊斯兰诸国乐器之比较研究。

19. 维吾尔木卡姆中的舞蹈艺术。

20. 丝绸之路上东西舞蹈艺术之交流。

21. 维吾尔木卡姆中的服饰文化。

22. 维吾尔木卡姆与民俗文化。

23. 木卡姆与龟兹乐之关系。

24. 龟兹乐与天竺乐之比较研究。

25. 龟兹乐与大食乐之比较研究

26. 新疆石窟画中的乐器与木卡姆乐器之关系。

27. 丝绸之路乐舞文化交流史

28. 丝绸之路宗教艺术。

以上列举的研究项目需要诸多学科专家共同完成，只有这样才可以使我们对木卡姆的形成及其发展有清晰的认识，才可以揭示伊斯兰世界木卡姆文化的神秘面纱。

之所以提出上述科研内容，是因为维吾尔木卡姆是涉及丝绸之路文化交流的重大学术课题，目前国内对这些问题并没有展开深入研究。

“木卡姆”这个外来术语，究竟起源于何处？不得而知。为什么只有土耳其、伊拉克、阿塞拜疆、乌孜别克、维吾尔的古典音乐称为“木卡姆”？为什么阿拉伯音乐家却说木卡姆是伊斯兰世界普遍存在的文化现象？丝绸之路的民族究竟是如何迁徙的，波斯－阿拉伯人什么时候来到中亚？波斯－阿拉伯语是通过何种途径传入中亚，又是怎样取代其他语言文字？盛极一世的龟兹乐与天竺乐是什么关系？与大食乐又是什么关系？龟兹乐作为佛教文化与当今维吾尔木卡姆究竟有什么有接关系？维吾尔木卡姆中的术语究竟是什么意思？维吾尔木卡姆中使用的乐器与波斯－阿拉伯乐器有什么渊源关系？伊斯兰教与木卡姆的形成有什么关系？喀喇汗国、东西察合台汗国以及帖木尔王朝与维吾尔木卡姆的形成与发展有什么直接关系？先秦塞族在东西音乐交流中起到什么作用？月氏的西迁与印度贵霜王朝文化的关系是否可以说明龟兹乐与天竺乐之关系？突厥的西迁对伊斯兰音乐的发展起过什么作用？先秦中国音乐与西亚音乐有无交流？四分之三律的形成是否就是阿拉伯音乐的贡献？为什么刀郎木卡姆与喀什木卡姆音乐会具有不同的风格？刀郎木卡姆中的“艾捷克”与阿拉伯音乐中的“拉巴卜”为什么都是一根主奏弦？维吾尔“热瓦甫”是否与印度“维那”有什么关系？维吾尔的“都塔尔”、“萨他尔”与伊朗的“塔尔”类乐器有什么关系？喀什木卡姆中的“伊拉克木卡姆”与伊拉克究竟有什么关系？维吾尔木卡姆中的节奏型与阿拉伯音乐有某些相似之处，究竟是什么原因？……有许多不解之谜，令人困惑。

如果单纯研究维吾尔木卡姆的调式旋法、律制、节奏这些纯音乐特点的话，倒也并不太难。问题是，维吾尔木卡姆的复杂性在于它是一个涉及多学科的国际性课题，是伊斯兰世界普遍关心的问题，是中外音乐交流的“活化石“。如果我们不去了解伊斯兰诸国的古典音乐，又怎能去比较研究？如果我们发现不同国家木卡姆音乐中具有相同的调式，律制和节奏性，没有多学科的知识又如何去分析

比较研究？最近，一位韩国学者来信说，维吾尔木卡姆与古代三韩乐有某种关系，更值得我们思索。

总之，维吾尔木卡姆的研究应该与丝绸之路文化研究相结合，既要有微观的音乐特点研究又要有宏观的文化比较，这是一个相当困难而又艰巨的课题。

希望木卡姆研究会就今后研究工作认真探讨，拿出可行的研究项目上报自治区党委宣传部审核，由自治区人民政府向国内外发布公告，招聘科研人员，共同研究。其成果由自治区社科联列入重大自治区级科研项目，新疆人民出版社列入出版实施。

20 世纪，维吾尔木卡姆的收集整理工作断断续续经过了五十年，引起了国人的关注，被联合国教科文组织列入“人类口头和非物质遗产代表作”。21 世纪，维吾尔木卡姆的研究工作进入到重要的议事日程。国际木卡姆学术研讨会在乌鲁木齐召开，更是对维吾尔木卡姆理论研究的极大推动。

当代木卡姆的中心工作，是进一步做好保护传承和弘扬，同时，要在挖掘整理的基础上，纵深研究，尽快提高我们的理论研究水平，与国际接轨。为弘扬中华民族的文化传统，振兴维吾尔木卡姆艺术做出我们这一代人应有的贡献。

注释：

①《十二木卡姆》[M].北京：音乐出版社.民族出版社，1960.

《维吾尔十二木卡姆》[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1993.

《十二木卡姆》[M].北京：中国大百科全书出版社，1997.

②《中国新疆维吾尔木卡姆艺术申报书》[J]，新疆艺术学院学报，2005，(3).

③《哈密木卡姆》[M].北京：人民音乐出版社，1994.

《维吾尔族刀郎木卡姆》[M].乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1996.

《吐鲁番木卡姆》[M].北京：民族出版社，1999.

④ 阎建国：《全国文艺集成志书学术研讨会论文提要摘编》[J].新疆艺术学院学报，2005，(3).

⑤ 万桐书：《一部优秀的民族古典音乐》[J].音乐研究，1961，(5).后充实后修定为《维吾尔族木卡姆的几种类型及其比较》[J].新疆艺术，1989，(6).

周吉：《试论纳瓦木卡姆的结构》[J].新疆艺术，1988，(1)

艾买提江：《关于维吾尔木卡姆及其音乐结构的研究》[J].新疆社联通讯，1989，(3).

⑥ 卢光：《多朗木卡姆浅论》[J].新疆艺术，1984，(6).

⑦ 周菁葆：《二十世纪维吾尔木卡姆研究综述》[J].新疆艺术学院学报，2006，(1).

⑧ 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》[M].乌鲁木齐，新疆人民出版社，1987.

周菁葆：《丝绸之路艺术研究》[M].乌鲁木齐，新疆人民出版社，1990.

周菁葆：《丝绸之路宗教文化》[M].乌鲁木齐，新疆人民出版社，1998

裕固族西部民歌和维吾尔族南疆木卡姆之比较研究

杜亚雄

生活在甘肃省河西走廊中部和祁连山北麓的裕固族和生活在新疆的维吾尔族是同宗、同根、同源的兄弟民族。根据历史记载，裕固族和维吾尔族都源于公元7世纪居住在今蒙古国境内色楞格河和鄂尔浑河流域的回鹘，由此上溯还可以追述到魏晋南北朝时期的敕勒和秦汉时期游牧在贝加尔湖一带的丁零。

公元840年，回鹘因受黠戛斯的侵袭，加之大雪成灾，畜牧业生产受到破坏，分三支从蒙古高原向西、南两个方向迁徙。西迁的回鹘人一支到了今吐鲁番盆地一带，史称“高昌回鹘”，另一支则投奔葛逻禄，史称“葱岭西回鹘”；南迁的回鹘人到了河西走廊，史称“甘州回鹘”或“河西回鹘”。西迁定居在新疆的回鹘人，融合了早就分布在北疆一带游牧的突厥语诸部落，又融合了两汉以来移居西域的汉人，并与原来就住在南疆一带操印欧语系语言的民族、后来迁来的吐番人、契丹人、蒙古人等经过长期相处、相互融合，逐步形成了今天的维吾尔族。向南迁到河西走廊的回鹘人，后来和一部分蒙古人、汉人、藏人融合，成为今天的裕固族。①

裕固族有东部、西部两种本民族语言。东部裕固语属阿尔泰语系蒙古语族，操这种语言的裕固人基本是古代蒙古人的后裔，用东部裕固语演唱的民歌与本论题无关，本文将不讨论。西部裕固语是一种古老的突厥语，它至今尚保留着许多古突厥语和古回鹘语的词汇，保存了计算数目的古老突厥体系，语言学家们把它划为上古突厥语，并指出它是古突厥文、古回鹘文的嫡语，也是和古代回鹘语最接近的活着的语言。②操这种语言的裕固人和古代回鹘人关系密切，本文主要介绍用这种语言演唱的民歌并把它们和维吾尔族南疆“十二木卡姆”进行比较，试图找出南疆“十二木卡姆”的渊源。

一、古老的裕固族西部民歌

根据笔者在1964年到2005年40多年间所进行的十多次田野调查，裕固族人民除保存了古代语言外，还保存了古老的游牧生活方式和许多古代的文化事项。直到上世纪50年代，他们还保持着部落和氏族的组织以及一种叫“罕点格尔”的原始崇拜形式。当时除包办婚姻外，还盛行帐房戴头婚，姑娘成年举行一个仪式后就有了社交自由，可与称心的情侣同居。如有离异，所生子女和财产随女家，与男方无关。

民歌是裕固族唯一的民间音乐形式，他们没有本民族民间乐器和民间舞蹈，也没有本民族的说唱形式或戏曲形式。

裕固族西部民歌都和一定的劳动生产活动及风俗生活密切结合，每种民歌都有具体的用途和社会功能。裕固族西部民歌从节拍、节奏上可分为“长调”和“短调”两类。长调悠扬、开阔、热情奔放，曲调高亢，朴素动人，节奏较为自由，但大体规整，包括牧歌、风俗歌、叙事歌等题材；短调往往配合一定的、有律动性的身体动作，曲调流畅、节奏规整、律动鲜明、结构均衡，包括奶幼畜歌、垛草歌和催眠歌等题材。

牧歌是长调代表，西部裕固语叫“玛尔至耶尔”，是在放牧中演唱的歌曲。按所放牧的牲畜不同，又分“牧羊歌”、“牧牛歌”、“牧驼歌”等几种，都是即兴编词演唱的。

“奶幼畜歌”和“催眠歌”是短调的代表，奶幼畜歌是唱给母畜听的歌。每当幼畜生下后，常有母畜不认幼畜，不让幼畜吃奶的情况。为了不使幼畜饿死，牧民便使幼畜偎在母畜乳下，一边抚摸母畜的腹、背，一面唱歌催其下奶。此类民歌有奶绵羊羔歌、奶山羊羔歌、奶牦牛犊歌、奶犏牛犊歌、奶黄牛犊歌、奶驼羔歌、奶马驹歌等。唱词多为虚词；同时还插入一些规劝或责骂母畜的话。用于不同畜种的奶幼畜歌虚词不同，曲调各异。奶幼畜歌的词曲均不甚定型，带有即兴性。催眠歌是拍哄幼儿入睡时唱的歌，节奏明显，但不强烈，与拍哄孩子的动作一致。催眠歌中的专用衬词是“呗哩”（beli），它的曲调和奶幼畜歌中奶羊羔歌有关。

西部裕固语的单词重音和维吾尔语一样总是落在最后一个音节上，语音上的这种特点，使裕固族西部民歌中常出现用前短后长的节奏型，这种节奏型在句逗划分方面的表现形式则是前紧后松的节奏安排。

裕固族西部民歌都采用五声音阶，羽调式最为常见。民歌的曲调一般为由两个乐句构成的单乐段，也有许多歌曲只有一个乐句，但很少有四个乐句的。常用

重复手法发展曲调，一首民歌旋律的第二部分往往是第一部分移低五度的重复，这种结构在音乐学上叫“五度结构”。“五度结构”在裕固族西部民歌有十分重要的意义，此时，调式的五度音和主音具有同等重要的意义，相同调式的两个乐句，可能并置地建立在不同音高的两个宫调上。

裕固族西部民歌结构简单，大都和古代相仿佛的劳动生产活动和生产方式（放牧、奶幼畜、垛草等）及风俗习惯密切地结合。它的歌词格律，与古代文献中记载的突厥语民歌有许多共同之处，并且具有许多古代语言的特点。

在遥远的东欧，有一个民族的民歌和裕固族西部民歌有着相近的歌词结构，基本相同的音乐特点。甚至有个别曲调也几乎能“吻合”起来，像是一首歌曲的不同变奏，这个民族就是居住在多瑙河之畔的匈牙利族。匈牙利古代摇篮曲专用衬词“beli”和西部裕固族催眠歌的专用衬词发音完全一样。

据史书记载，公元46年匈奴遭旱蝗灾害，草木尽枯，人畜饥疫，死耗过半。乌恒族乘弱进攻，匈奴大败，分为南北两部。后来南匈奴呼韩邪单于臣服于汉，南匈奴人逐渐融合到汉族和其他少数民族中。北匈奴则于公元91年离开了我国北方草原，走上了西迁的漫长征途。据历史学家齐思和考证，北匈奴经过长期跋涉最后终于到达匈牙利平原，并打败东、西哥特和其他日尔曼部落，建立了一个强大的匈奴帝国。公元453年，匈奴帝国国王阿提拉正在筹划进攻东罗马时忽然暴卒，不久匈奴帝国就崩溃了。一部分匈奴人跑到伏尔加河流域，一部分匈奴人就在匈牙利定居下来。③

《魏书》卷一百三《高车传》说：敕勒“其先，匈奴之甥也”。《新唐书》卷二百十七上《回鹘传》说：“回纥，其先匈奴也。”这两种说法虽然不完全相同，但都说明西部裕固人的先民敕勒和回鹘，与匈奴有密切的关系。《魏书》上还说，敕勒的语言“略与匈奴同，而时有小异”。所以，西部民歌和匈牙利民歌之间的共同因素，当是匈奴民歌和裕固族先民丁零、敕勒、回鹘民歌之间的共同因素，一方面被匈奴人带到遥远的东欧保存了下来，另一方面被裕固人保存下来。而这些特点至迟是在公元1世纪以前就形成的。因此，裕固族西部民歌和西部裕固语一样古老，代表了回鹘西迁之前民间音乐的风格，可为研究古代回鹘另一支后裔维吾尔族民间音乐时提供活着的古代“标本”。④也就是说，维吾尔族音乐中与西部裕固族民歌的共同因素，应当是公元840年回鹘西迁之前就存在在维吾尔族音乐中的古代回鹘音乐因素，而维吾尔族音乐中与西部裕固族民歌的不同因素，应当是回鹘西迁之后才吸收到维吾尔族音乐中来的因素。

二、人类文化遗产南疆木卡姆

维吾尔族的木卡姆大致可分为四种：第一种是流行在喀什、库车、阿克苏、莎车一带的南疆木卡姆；第二种是流行在哈密、伊吾地区的哈密木卡姆；第三种是流行在吐鲁番的木卡姆；第四种是流行在巴楚、麦盖提一带的刀郎木卡姆。流行在各地的木卡姆结构不完全相同，其中结构最完整、最庞大的是南疆木卡姆。

南疆木卡姆有十二套，每套由三部分组成，第一部分“琼乃额曼”意为“大曲”，由一首感情深沉的散板序唱开始，紧接“太孜”，经过“努斯赫”、“赛勒克”、“朱拉”等段落，一直到兴奋热烈的“赛乃姆”和“大赛勒克”达到高潮顶点，最后以轻快的“太喀特”结束。其音乐发展的特点是深沉（慢速）—展开—热情兴奋—开朗愉快。排列顺序如下：

散序—太孜—间奏曲—努斯赫（木斯塔扎特）—间奏曲—赛勒克—间奏曲—朱拉—赛乃姆—大赛勒克—间奏曲—小赛勒克—间奏曲—帕西路—间奏曲—太喀特

根据周吉的研究，“琼乃额曼”和唐代大曲的结构有相仿之处。⑤

第二部分“达斯坦”意为“说唱”，是由三至五首节拍不同的叙事歌曲组成的，每首叙事歌曲之间插有间奏曲，维吾尔语称为“迈尔乎里”。开始稍慢、逐步加快，直到兴奋愉快结束。排列顺序如下：

第一达斯坦—第一达斯坦间奏曲—第二达斯坦—第二达斯坦间奏曲—第三达斯坦—第三达斯坦间奏曲—第四达斯坦—第四达斯坦间奏曲……散板结束句

第三部分是“麦西热甫”，由三至七首节拍不同的歌舞曲组成，没有间奏，也没有长于一个乐节的过门，一开始就是刚健有力的舞蹈歌曲，自始至终都保持着热烈紧张的情绪。

南疆木卡姆的艺术特色表现在音阶调式、节拍节奏和旋律发展手法等方面。

从音阶调式方面看，南疆木卡姆采用中国、波斯—阿拉伯两个音乐体系，并以波斯—阿拉伯体系为主。南疆木卡姆在调式方面的另一特点是调式、调性的经常变化。这种变化使木卡姆音乐的旋律更加生动，表现力更加丰富，特色也更浓郁。其调式、调性变化常用的手法是：（1）同主音不同调式的交替、并置和转

换。（2）前后主音互为五度关系的交替与转换。

南疆木卡姆使用散板和有板两类节拍，在有板类的作品中有大多运用固定节奏型。如第一部分“琼乃额曼”中的“太孜”、“努斯赫”、“赛勒克”、“朱拉”等段落，都一定的固定节奏型相联系。在节奏方面，南疆木卡姆的散板中常出现前紧后松的节奏安排和前短后长的节奏型，表现出维吾尔语的单词重音后置的特点，和裕固族西部民歌的节奏安排是一致的。

从旋律方面看南疆木卡姆中常用重复、变化重复、模仿呼应、对比等多种手法发展主题。这些手法巧妙的配合运用，使南疆木卡姆的旋律风格鲜明，一部木卡姆从头至尾既有主题贯串又有发展变化，既统一又不单调，音乐层次分明，章法规整，脉络清晰。

三、从比较研究看南疆木卡姆的渊源

若对南疆木卡姆和裕固族西部民歌进行比较，它们之间的共同特征只有四点：一是都采用五声音阶；二是都采用五度结构；三是都用散板和有板，四是都采用前短后长的节奏型。

这四个共同因素当是回鹘在公元840年西迁前的音乐特征。看来在西迁后漫长的岁月中，同其他民族的融合及宗教信仰的改变虽能使维吾尔族人的语言、文字甚至他们的容貌都发生巨大的变化，而回鹘音乐的若干音调特点、发展手法、节拍形式、节奏形态和旋律发展手法还是被他们在心灵深处保存了下来。

综上所述，我们也不难看出，裕固族西部民歌和南疆木卡姆之间的不同点远远地超过了它们之间的四个共同点。这些不同点可以总结为以下几个方面：

（1）音阶调式方面：南疆木卡姆主要采用波斯—阿拉伯音乐体系，裕固族西部民歌不用，这一体系的许多调式也是裕固族民歌所根本不知道的。木卡姆常用的两种调式、调性变化手法中的第一种在裕固族西部民歌中从来没有发现过，显然和在同一主音上可构成许多不同的调式理论有关。

（2）体裁方面：南疆木卡姆本身是一种高度综合的体裁形式，综合了歌曲、器乐曲、舞曲、说唱等不同的体裁。裕固族只有民歌，而没有其他任何一种体裁，更没有木卡姆这种高度综合的体裁。

（3）篇幅方面：南疆木卡姆篇幅长大，一套木卡姆就包括几十首乐曲，能够演奏一、两个小时，而最长的裕固族西部民歌也只有四个乐句。

（4）节奏节拍方面：固定节奏型在南疆木卡姆中有十分重要的地位，但裕固族西部民歌中，从来不出现这种节奏型。

（5）旋律方面发展手法方面：南疆木卡姆中旋律发展手法多样丰富，裕固族西部民歌主要用重复的手法。

上述所有的不同点，是裕固族民歌中没有的因素，因此不可能是古代回鹘音乐的特点，而是在公元840年回鹘西迁之后才进入维吾尔族音乐中的。它们从何而来？

南疆地区在公元840年回鹘到达之后，发生了两个非常重要的变化，一是由于回鹘人的到达，当地居民逐渐突厥化了；二是由于伊斯兰教的传入，当地居民逐渐放弃了佛教等宗教信仰，逐渐穆斯林化了。

韩康信教授通过测量新疆出土的186具头骨，认为突厥化之前这里的居民主要包括了“原欧洲人”（Proto-European）、“地中海东支”（East Mediterranean）、“帕米尔—费尔干”（Pamir Fergan）、和“西藏东部”（East Tibetan）四个不同的人种类型。[6]而笔者的研究则显示波斯—阿拉伯音乐体系和人种为地中海东支的居民有关。[7]

南疆地区在回鹘西迁到达前，已有光辉灿烂的音乐文化，其中以疏勒（今喀什），龟兹（今库车）和高昌（今吐鲁番）的音乐文化最为发达，由于当地的居民的人种主要属于地中海东支，这些音乐也应当是主要采用波斯—阿拉伯音乐体系的。“疏勒乐”、“龟兹乐”和“高昌乐”在隋唐之际风靡中原大地，从庙堂之高到江湖之远，朝野纷纷为之倾倒，骚人名士赞不绝口，乐工歌伎争相传唱，公元840年西迁的回鹘人对它们的喜爱程度和在这些音乐的影响下，本民族音乐的发展状况更可以想见。因此不难设想，南疆在语言上突厥化的过程，在音乐上却是回鹘音乐当地化的过程。南疆“十二木卡姆”主要继承的并不是公元840年以前古代回鹘的音乐传统，而是古代西域的音乐传统。

在回鹘人迁入新疆后不久，伊斯兰教就传入了，突厥化过程的同时也是穆斯林化的过程。根据阿拉伯音乐史学家萨米·哈菲兹研究：“波斯音乐和希腊音乐对伍麦叶王朝（公元661—750年）时期的阿拉伯音乐影响很深”。[8]语言学家根据在南疆地区发掘出来的古代南疆居民语言的大量文学进行研究，认为在突厥化之前塔里木盆地南缘一带使用一种属于印欧语系伊朗语族的中古东伊朗语，而塔里木盆地北缘一带则使用另一种特殊的印欧语。[9]因此不难推断，公元840年以前塔里木盆地一带流行的音乐是和东部伊朗语以及另一种特殊的印欧语配合的。因为阿拉伯音乐受到波斯音乐强烈的影响，随伊斯兰教传入新疆的阿拉伯音乐必然会有波斯音乐的色彩，从而很容易和与东部波斯语相配合的当地音乐融合，这就进一步改变了回鹘人音乐的面貌。“木卡姆”这个词汇和南疆木卡姆中的许多其他名词（如“努斯赫”、“赛乃姆”等）源自阿拉伯文，当不是偶然的。

通过比较裕固族西部民歌和南疆木卡姆，说明南疆木卡姆所继承的主要是包

括龟兹在内的古代塔里木盆地一带的音乐传统，同时又由于接受伊斯兰教，也受过波斯—阿拉伯音乐的影响。今天的库车就是古时的龟兹，而今天的南疆木卡姆，应当和当年的龟兹乐有关，而和古代回鹘音乐没有多大联系。

曾有音乐史学家从文献角度对龟兹乐和南疆木卡姆的乐器、曲名、乐制等方面进行比较，得出“它们之间相去甚远，没有因果关系”的结论，还进一步认定：龟兹乐“没为其母地留下一鳞半甲”。[⑩]这种观点，笔者不敢苟同，曾写过一篇文章提出置疑。[⑪]认为南疆“十二木卡姆”没有受过伊斯兰教和阿拉伯音乐影响的观点，笔者也是不赞同的。

音乐史专家应当学习太史公研究历史的方法，司马迁在动笔写《史记》前，一直在全国各地采访，收集资料。目前的中国古代音乐史，更多地涉及音乐文献，缺少实际音响资料，要改变这种状态，除努力解读古谱之外，还可以从民族音乐学的角度，从现存的民间音乐作品中找出古代的遗存因素。因此，离开南疆木卡姆去研究当年西域的音乐不可能全面，离开南疆木卡姆去研究隋唐音乐也不可能深入。

注释：

① 马寅：《中国少数民族》［M］（英文）. 北京：外文出版社，1989 年，第 129 页和 139 页.

② 马洛夫：《古代和现代突厥语》［A］.（李国香译）《突厥语分类问题》［C］. 北京：民族出版社 1958 年.

③ 齐思和：《匈奴西迁及其在欧洲的影响》［J］. 历史研究，1977，(3).

④ 杜亚雄：《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》［J］. 中国音乐，1982，(4).

⑤ 杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》［M］. 北京：民族出版社，1997，101.

⑥ 韩康信：《新疆古代居民的种族人类学和维吾尔族的体质特点》［J］. 西域研究，1991，(2).

⑦ 杜亚雄：《新疆古代居民的种族特征和现代民间音乐的风格特征》［J］. 音乐研究，1995，(2).

⑧ 萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》［M］（王瑞琴译）. 北京：人民音乐出版社，1985 年，第 110 页.

⑨ 耿世民：《试论塔里木盆地民族融合和近代维吾尔族的形成》［A］《新疆历史论文续集》［C］乌鲁木齐：新疆人民出版社，1982 年.

⑩ 赵维平：《历史上的龟兹乐和新疆木卡姆》［J］. 音乐研究，1988，(3).

⑪ 杜亚雄：《维吾尔族南疆木卡姆与龟兹乐是否无关》［J］. 音乐研究，1989，(2).

理论的探索——试论语境中的“哈密木卡姆”

——哈密维吾尔民间歌谣

努斯热提·图尔迪

直到今天，木卡姆学家对“哈密木卡姆”的研究工作主要是档案性的、比较性的和文本性的。大家关心的是“哈密木卡姆”的收集整理、音乐形态的描述、历史渊源的探索等静态的研究和分析。在过去没有文化语境的搜集和研究过程中，“哈密木卡姆”被置于一个具体的文化沟通之外；过于偏重于其以娱乐为目的的音乐艺术性，而忽略了它所包含的那些社会和文化因素。从这一点来看，原有的研究传统有一定的缺陷。

实际上，木卡姆并不是脱离具体条件的超机体的东西；是一种特定语境下话语表演的视听艺术。它需要从整个文化系统的角度去认识、解读；作为民众生活的一部分被带到日常生活场景时才能充分的显现出自己的各方面的功能和价值。尤其是，我们考虑到“哈密木卡姆”中占绝对优势的民间歌谣时，更不能否认这个事实。于是，引进“语境”这个概念成为学术认识上的需求，促使我们在以往的研究成果基础上，从民俗学的角度，以社会和文化语境为依托构建新的分析框架。

“语境意味着民俗事项深嵌其中的社会或历史条件。”确切地讲，语境，作为广泛使用的民俗学术语，是一种研究方法问题；也就是解读民俗事项时，借用与之关联的个人、社会、文化诸因素如何理解民俗事项所传达的意义、传承过程、在不同的时间和空间中所发生的变异等问题。通过从具体语境的角度观察民俗事项需要关注整个表演过程中的表演者、受众、场景、心境等不同因素；需要了解支撑民俗事项的社会和文化背景。

显然，语境概念的运用是了解民俗事项本身的需求，而不是无谓的文字游戏。民俗学的实践证明，通过语境这个概念的帮助，民俗学家们得来的是更加真实的、生动的活态文本；更重要的是，语境概念的运用使民俗学具有了更加广阔

的学术空间和充满着理论的生机。

那么语境概念能不能适用于“哈密木卡姆”？答案是肯定的。但是，前提是需要调整角度，对“哈密木卡姆”进行重新定位。实际上，这种观察角度的调整决不是视线的位移，而是由浅入深、由表及里的深度开掘；至少是一种理论上的新的探索和尝试。

在过去的研究当中，我们似乎将我们的目光过于地集中到“哈密木卡姆”的音乐艺术性，而忽略了其另一个极其重要的特点——民俗性或者民间文学性。我们在木卡姆是“集歌、舞、乐于一体，以音乐结构为主导的综合性文艺形式。”这一定义的引导下将全部责任一味地推给音乐艺术家们或者力不从心地徘徊在其中，并束缚了自己的手脚。

“哈密木卡姆”主要流传于哈密地区境内的哈密市和伊吾县。“哈密木卡姆”共有12套19个分章，含258首乐曲。各套“哈密木卡姆”都以一或二段“木卡姆”（意为“散板序唱”）开始，后面连缀10至21首当地民间流传的歌舞曲。相对于“维吾尔古典十二木卡姆”而言，“哈密木卡姆”最重要的特点之一就是所填的歌词绝大部分来自于当地广泛流传的民间歌谣。

“哈密木卡姆”中的民间歌谣多由七音节构成一句；但是，也不严格要求各句音节数相同，音节数上比较自由，多采用巴尔玛克格律。押韵形式主要有六种：aaba式、abab式、abcb式、aaaa式、abbb式、aaab式；而且这些押韵形式也可以相互交叉出现。另一方面，在内容上，“哈密木卡姆”中的民间歌谣前后段落间也并没有必然的联系。这些特点使“哈密木卡姆”具有了适合于多种场合、多种“公共空间”的特性。因此，我们探讨“哈密木卡姆”为何有如此强的生命力时，不能忽视这些歌谣在形态和内容结构上的这些特点。因为，“这种纯靠有节奏之语言所构成的朴素文学样式，就呈现为最易挂上嘴边的、最不要求复杂创作条件的和最难以被剥夺的艺术形式，而且正因为如此，也就必然呈现为最原始、最直接和最大众的艺术形式。”就从这一点来看，这些歌谣的研究也是不得忽视的一个方面。

更重要的是，这些歌谣作为当地维吾尔民众对自己的历史、社会生活以及传统社会的知识的记忆和再现，反映着当地民间社会的特有的口头叙述形式；在功能上，使“哈密木卡姆”成为加强“集体记忆”和历史认同感的最佳工具，传承当地维吾尔民众共有记忆的有效载体。其中的伊斯拉木别克、乌买尔巴图尔、吐木尔海力派等民间叙事长诗，还有其它来自于民间生活的歌谣作为民间叙述形式非常值得我们重视。因为，民间叙述形式就是民俗学最为重要的研究对象。这些民间歌谣如何传承、如何传递意义、传递的是什么样的意义、与当地民众的社会生活有什么样的内在关系、其社会价值何在等等是民俗学才关心的核心问题；

而且我们在这些问题上只能依靠具体语境的分析才能找出合理的、比较全面的答案。

另外，“哈密木卡姆”作为口头传承的艺术形式，具有极强的活态性特点。这里的“活态”的确是“哈密木卡姆”本然特性的逼真描写。其活态性主要表现于以下几点：

1. 脚本是活的。虽可能有基本主题，但没有固定的书面文本，每次表演都会可能建构新的文本。我通过几次的调查发现，很多演唱者，在保证不改变主题的条件下，根据场景、心境或者个人经历随时可以添进新的歌词或歌谣；

2. 表演是活的。每一次都有特定的心境，都有即兴的发挥，都是一种新的创造；

3. 受众是活的。每一次都有不同的对象，他们可以随时作出现场反应，参与表演和创造；

4. 场景是活的。每一次都有新的变化，不同场景对表演者会有不同的影响。在所有的这些因素中，演唱者作为创造主体最具能动性，居于核心地位，以他的表演为中心，多向互动，形成立体动态的生命场。我们可以从哈密各类麦西莱甫当中的“哈密木卡姆”的表演看出以上的四点显得很突出。在此值得提醒的是，麦西莱甫，对木卡姆而言，是一种具体语境或者是木卡姆在具体语境中的延伸。

总之，研究上充分的表现出这种本然特性只能在具体语境下对“哈密木卡姆”的观察和分析当中才得以实现。

从以上的论述可看出，对“哈密木卡姆”研究而言，语境概念是有用的；我们只要调整观察角度，从民俗学的视角，紧紧围绕“哈密木卡姆”中的民间歌谣这一生命线积极探索，借助语境概念，展开对已有认识的反思和重构，就可以实现理论上的突破。因为，它隐含着多种理论发展的可能趋向：以脚本（主题、程式等）为中心的叙事理论研究；以演唱者为中心的创造过程研究；以演唱与受众为中心的表演理论研究；对各种因素综合考察的口头诗学研究等等。

实际上，“哈密木卡姆”作为流通于民间的艺术形式受多种因素的牵制。从历史语境的角度看，它是和当地民众所经历的历史、所选择的价值取向息息相关的；历史语境有助于我们了解当地民众集体记忆中所存在的价值偏好，即淡化什么，强化什么的社会心理趋向。从认知语境看，“哈密木卡姆”在当地民众共有的认知结构的支撑下才能传达社会和文化意义；共有的历史经历、宗教意识、社会背景、审美心理、地理环境和表达风格等等都是构建认知结构的重要元素；没有这种语境的支持，“哈密木卡姆”就会成为空洞的文本，我们的研究也会成为片面的案头分析。从条件语境看，“哈密木卡姆”任何表演的发生是以某种条件

为前提的；也就是满足几项条件以后，表演的需要才能产生；我们通过条件语境的观察能获得每一次表演的目的、对象、要演唱哪一部分，而且为什么演唱等问题的答案。在现实里，这些语境总是在许多方面重叠，只有研究者根据探究目标将它们区别开来。

另外，语境概念的运用似乎不排除将“表演”这个过程当作语境来加以观察。在此，我们可以称之为表演语境。其实，表演不仅是“哈密木卡姆”的活态性表现，而且是各种文化，社会因素集中体现的，各种语境重叠、相互交叉的最为动态的语境；其中流动着关联场景、演唱者、受众及其背景的各种信息。在这个语境中渗透着浓厚的社会心理意识、生活关系结构以及木卡姆本身的展示模式；“哈密木卡姆”表演语境可以提高人们对社群角色的觉悟，树立自己的群体意识。因此，我们从表演语境观察“哈密木卡姆”时，能够将我们的视野放到更加广阔的空间上去考虑场景、演唱者、受众以及通过演唱传播的各种信息等多种因素，并能本质的把握住“哈密木卡姆”的活态性和社会文化作用。

综上所述，对语境概念而言，在“哈密木卡姆”的研究上存在着足够的运用空间。这是“哈密木卡姆”本身的民俗性和活态性所决定的学术认识上的需求。语境和文本的巧妙结合似乎包蕴着充满生机的、新的学术探索；似乎给我们指出了走向创新的新路径。因此，它很值得我们去尝试、探索。

2006 年 7 月 23 日 哈密

维吾尔音乐经典“十二木卡姆”与“多郎木卡姆”对比研究

阿布都克里木·热合曼

20世纪80年代开始的木卡姆研究热使维吾尔“十二木卡姆”的民族学、人类学①和历史进化的沿革②、音乐层次和曲调系统、民俗学和民俗文化性质、景点色彩、规范化的名称印记和曲调成分③等等理论和实际问题基本上明晰了。在这方面，有才干的学者阿布都许库尔·穆罕麦提依明研究木卡姆的两篇权威著作《论十二木卡姆》和《维吾尔木卡姆宝库》、巴图尔·艾尔西丁诺夫的《论十二木卡姆》(阿拉木图、2002）等专题学术巨著，以及《有关十二木卡姆的一些问题述评》(阿布都热依木·乌提库尔)、《简议十二木卡姆的形势》(依明·吐尔逊)、《关于木卡姆研究与木卡姆名城的历史层次》(阿不都秀库尔·吐尔地)、《简述中国十二木卡姆的产生、发展历史》(周菁葆)、《十二木卡姆书评——关于〈木卡姆〉的理解》(万桐书)、《简析十二木卡姆歌词与乐器形式的历史》(谢里甫丁·乌麦尔)、《论十二木卡姆及其音乐结构》(艾买提江·艾合默迪)、《十二木卡姆的节拍形式和调序结构的意义》(邵光琛）等文章著述是具有代表性的。在木卡姆研究中，在数量和质量方面都具有一定规模的这些研究成果可以使我们得出如下概括的结论：

（1）具有历史连续性的维吾尔木卡姆是我国经典文化中的物价艺术瑰宝，维吾尔歌舞、音乐艺术的神圣之母，是使维吾尔人成为历史主干的中亚文化的象征和精髓。它是历经维吾尔人民及其先祖们若干世纪以来的锤炼和选择，规范化的宏篇艺术百科全书。正如学者阿布都许库尔·穆罕麦提依明所说：“维吾尔木卡姆不仅仅是局限于音乐体裁的艺术现象，它是有歌曲音乐（说唱、弹奏)、诗歌、舞蹈、戏剧等等艺术体裁组成了自身的艺术表现形式。它是有哲学、伦理道德、民族生活、礼节意识等等语义内容突出了自身社会和教育价值而凝聚为一个整体的民俗学现象。”④

（2）正如一棵果树有其生根发芽（苏醒）、长叶变绿、抽条生支、开花和结果的时代一样，任何一种文化现象也都有其苏醒、繁荣、混合而成和系统化的阶段。我们在历史源泉的基础上，在合理思维的圈子里设想一下维吾尔木卡姆有着悠久的生命历程的话，就会明白这样一个真理：维吾尔“十二木卡姆”的音乐基因就是维吾尔先祖们文化群落的古老而零散的节拍曲调系列作品。这个时代包括一个很长的历史阶段。自公元前中亚族名尚为“胡”、“戎”、“狄”，维吾尔族先民的“摩诃兜勒”⑤（伟大）等乐曲系列作品起，到北朝周武帝（公元561—578年）时代的阿史娜公主入朝，展示了在陪同阿史娜公主一道抵达长安的“于阗大曲”、“伊州大曲”、“疏勒大曲”、“高昌大曲”、“龟兹大曲”基础上中国音乐史上进行首次大改革时代。这时恰好龟兹著名的音乐理论家苏祇婆及其“十二音调曲调学法则”（即“五旦七声”——译者注）得以描述。正是被视为维吾尔“十二木卡姆”指出的民族萌芽的苏祇婆的“曲调学法则”自成一个专门的体系，零散的民间乐曲按照旋律特点分成12个独有的部分，亦即12个音调（调子、木卡姆），才为形成一个完整的系列音乐作品打下了基础。公元6世纪龟兹曲调学的这个著名的里程碑（苏祇婆）整理的十二调律大曲系列以龟兹曲调标准为准则，它与西域和自漠北流传来的传统乐曲系统便成为一个整体。据这方面的历史信息看，包括根据日本京都市⑥和巴黎图书馆⑦收藏的唐代长安音乐乐谱记录而进行了间接评议的我国音乐界的一些学者们的论证来看，苏祇婆整理的那些大曲同现在的哈密、吐鲁番、库车、多郎民间麦西热甫的乐曲，包括已经系列化的维吾尔“十二木卡姆”中“琼乃额曼”或“木卡姆之首”部分的曲调序列，从音乐调律的观点看，都属于同一类型。可惜的是，还没有任何人将这些古代的乐谱记录同今天的维吾尔十二木卡姆的乐谱进行平行对比，并且科学地证明它们究竟有多少相同点和区别。尽管如此，我们都不能否定，代表着一个完全的民族主体的这种木卡姆现象的内部的惯性力具有在一个共同的基因（遗传性）基础上的和谐统一。

（3）根据史实和证据，真正意义上的木卡姆化现象同喀喇汗王朝（公元870—1213年）时期有关。在这一时期，古代的维吾尔乐曲传统朝着木卡姆发展了，将合乎一定调式基础的，并且自一定调子起始的乐曲系列作品首次称为“木卡姆”之名也是在这个时期实现的。维吾尔木卡姆之所以分成十二部分的规则，正是源自公元6世纪的龟兹乐师苏祇婆的“十二音调曲调学法则”遗留下的音乐体系，这一体系与阿布·纳斯尔·法拉比（公元817—950年）代表的中亚音乐才子们的音乐体系相交织而成了东方各十二木卡姆产生的基础和原因。无论是法拉比，还是仿照他的遗产从理论方面加以发展的阿布·阿里·伊本·西纳（公元980—1037年），他们虽然都倡导了十二类的曲调学，但是在他们有关音乐

理论的著作中，却见不到“木卡姆”这个字眼和各单位个木卡姆的次序名册。他们对十二木卡姆的概念是在弦分十二品而形成的音程——调子的意义上理解的。在法拉比和伊本·西纳音乐理论方面的不朽贡献启发和推动下，将阿拉伯语“木卡姆”一词作为乐曲系列作品的总称而利用，并依照十二个传统模式将所出现的各单个木卡姆的名称、调序等等以示意图图解提出来的人，是阿塞拜疆人木卡姆学家赛非乌丁·阿卜杜勒穆明·艾勒·约尔麦夫（公元1216—1294年）和霍加·阿卜杜勒喀德尔·麦热厄（公元1360—1435年）。他们使法拉比开创的东方人民传统的字母记谱法达到了极致，使“木卡姆”具有了经典色彩。

必须说明的是，自公元10世纪起，存在着木卡姆化的时代，东方木卡姆从名和规模方面都面临着民族性。艾捷木[8]语名称与阿拉伯-波斯语名称交织在一起了。在“母木卡姆”具有了专门的名称序列。[9]这样，自10世纪起始的十二木卡姆化高潮在纳瓦伊（公元1441—1501年）木卡姆学校中进一步高涨。16世纪以后，虽然在呼拉桑和玛吾热温乃尔等省趋向六、七和八的模式，但在新疆（在维吾尔中），它依然保留了传统的十二模式。其原因可以说是一贯继承了古代“胡”、“戎”乐曲的苏祇婆代表性的“十二调律的曲调形式”，即其本身的民族传统。在那些时代就趋向独特个性的维吾尔木卡姆名称，如“拉格”、“且比巴亚特”、“木夏吾莱克”、“乌孜哈勒”、“巴亚特”等古典维吾尔语大地上出现的突厥[10]名称的过于古老，以及阿布都热合曼·加米和凯考那些音乐手册中指出的“纳瓦”、“伊拉克”、“斯尕”、“恰哈尔尕”、“潘吉尕”等新的波斯语名称融汇到维吾尔人中，从而使一个完整的经典系列得以组成的说法吸引了我们的注意。

根据历史的和实际的信息看，将“十二木卡姆”作为具有维吾尔音乐文化中的一个整体加以系列化、系统化的旅游景点气派的历史遗产加以认识和肯定，是在莎车赛义德时代实现的。因为在此之前同木卡姆音乐有关的考证中，中亚和波斯地区的种种木卡姆名称次序、调试序列、旋律构造成分、每一部木卡姆的乐曲数和体裁、弹奏乐器的弦枕木构成等等因素都尚未完全规范化是众所周知的。所以根据留在我们手上的书面资料（尽管它还不够）我们可以说：苏丹阿布都热西提汗为首的王朝宫廷机构的指导者、学者和文学家克迪尔汗·叶尔坎迪（公元1500—1572年）和著名的木卡姆学家、诗人阿曼尼莎汗王后（公元1534—1567年）等人在挖掘、整理维吾尔“十二木卡姆”，使之系统化、具有民族经典色彩并加以规范方面，具有代表性地位。我们的这一见解，许多权威的历史著作都能够给予证明。如：米尔赞·海依答尔·古列干（公元1499—1551年）的《拉失德史》、马黑麻·久拉斯（公元17世纪）的《再立·拉失德史》、毛拉·穆沙·萨

依拉米（公元1836—1917）的《哈米德史》，以及专门献给木卡姆现象的毛拉·伊斯米吐拉木·毛拉尼麦吐拉·穆吉孜于1854年写的《乐师传》等著作中的有关论述皆可为证。特别是穆吉孜的这本手册中关于木卡姆的历史和民族根源的一些论述，虽然是根据了与实际不符的荒诞无稽的考证，但由于其就克迪尔汗·叶尔坎德和阿曼尼莎汗的名誉和贡献给予了首次并且是独一无二的信息，它还算得上是极其宝贵的历史遗产。

诚然，恰恰是这个时代（16世纪），成了维吾尔“十二木卡姆”现在的主干形成的时代，流传到我们今天的这个木卡姆系统，在喀什噶尔英吉沙诗人毛拉·萨比尔·本·阿卜都卡迪尔·纳克斯（公元1840—1920年）写的第六艾则勒诗中，及其以“绝对”反复用于韵脚的古典双行诗中，在“拉克”、“且比巴亚特”、“斯孕”、“恰哈尔孕”、“潘吉孕”、“乌夏克”、“热斯特”、“巴雅特”、“纳瓦”、“乌孜哈勒”、“艾介姆”、“依拉克”的方式中都会反复碰到。纳斯克时代的这些木卡姆名称，在生活于17世纪后半叶的著名诗人巴巴·热依木·麦西热甫的以“我的萨它尔让我以生命之线系上弦”起首的艾则勒诗中会更加明确地遇到。麦西热甫的话中提到的木卡姆名称序列中，除被看作所有木卡姆之“父”（最古旧者）的“胡赛克”木卡姆之外，其他“十二木卡姆”的名称同我们当代维吾尔“十二木卡姆”的名称完全一致，这一点引起了我们的注意。维吾尔十二木卡姆还是在那个赛义德时代就已规范化和系统化的经典样本，经由紧接那个时代的专业木卡姆歌手依里木和色里木兄弟，以及他们的徒弟伊布拉音卡龙、他的儿子阿西木萨它尔、阿西木的儿子卡吾勒卡龙、卡吾勒的儿子台外库力阿洪、台外库力的儿子吐尔地阿洪等等若干代木卡姆歌手代代相传，口耳相授，犹如常流不断的流水淌到了如今的时代，从而宣告了它名符其实的经典资格。

在木卡姆研究中多次提到的上述基本见解，我们之所以再次重复，其目的就在于，真正实质性的深刻认识具有一个整体性的木卡姆现象，包括维吾尔“十二木卡姆”是代表全部维吾尔民族音乐文化的独一无二的遗产，对“第二性的”（亦即次生的）“起源”给予适当的评价。在本篇中所要强调的要点恰恰是后面的问题。

近年来，在维吾尔经典音乐——“十二木卡姆”研究中取得的初步成绩的推动和启发下，各个地区都掀起了挖掘、整理和规范地方“木卡姆”的热潮。于是“多郎十二木卡姆”、“哈密十二木卡姆”“伊犁—亚坎提十二木卡姆”、“吐鲁番十二木卡姆”、“和田—墨玉十二木卡姆”、“托克逊代尔达合十二木卡姆”等等地方“木卡姆”接踵而至，陆续形成，分别以小册子形式出版问世了。其他许多地方也都在紧锣密鼓地筹备自己独特的地方“木卡姆”来。就独有的特点而言，

关于各地方“木卡姆”的这种探讨，我们认为它有利于证明它的的确确是维吾尔音乐文化非常丰富的一个宝藏。但是，就各地方“木卡姆”进行的评论中，诸如激发“母木卡姆”和“子木卡姆”的思维，同代表一个完整的民族主干的音乐凝聚体——维吾尔经典“十二木卡姆”争地位高低；将地方音乐曲调生拉硬拽进木卡姆的框框之中，人为地填补“空白”；按照“起源有多古老就多么有威望”这种朴素的古典主义见解，一味追求起源的久远，生编硬造地方上原本没有过的“木卡姆”……等等之类不正常的观念正在露出苗头。

不言而喻，有关各地方木卡姆的评论中，自觉不自觉地（在乡土自豪感的驱使下）暴露出来的诸多混合观念，人为装饰的一堆“木卡姆”名称，以及附会创作的曲调——音乐系列作品正将我们弄得不知所措。2002 年 12 月 18 日中华人民共和国文化部与新疆维吾尔自治区人民政府联合召开了“中国维吾尔“十二木卡姆”学术研讨会”，出席会议的我国音乐学者们提到，在维吾尔人中木卡姆的概念与有经典木卡姆的其他国家人民的见解纯粹不同。他们指出：在这众多“木卡姆”之中分出究竟哪一个才是代表整个一个民族音乐文化的“母木卡姆”还是一个谜语般的不解之谜。这种状况必将影响并损害正受到世界民众共同承认并以极高敬意提到的维吾尔音乐文化——令人敬重的碑石——经典“十二木卡姆”的声望信誉，并且会在木卡姆研究中产生某些误会。从他们提供的信息来看，中国当时也已成为联合国下设的世界非物质文化遗产备案保护委员会的正式成员。根据该国际委员会的法则和公约的精神与要求，我国已经打算将维吾尔“十二木卡姆”列为我国且有代表性的典型传统文化遗产加以申报。可是，鉴于在木卡姆问题上存在像上面指出的那样一些理论与实践方面尚未统一的特点，给此申报带来了困难。因为国际标准任何时候也不会以我们产生的感觉作数。我前年 12 月有幸获得了出席为土耳其建国 80 周年在安卡拉召开的“突厥之父与世界文化”国际学术研讨会的机会，并且肤浅地了解了土耳其和阿塞拜疆的经典木卡姆。在他们那里，一直延续了上千年之久，甚至在“科尼亚撒玛舞”中已经系列化和规范化的地方音乐曲调系列虽然相当多，但是除了具有代表性的一个经典“母木卡姆”之外，地方音乐曲调一概未冠之以“木卡姆”一词。这种情况在已获得木卡姆系统的各国全都如此。我们并非打算通过这一点做出“一个民族必须仅仅只有一个木卡姆”的决断。因为任何一种文化现象都具有多棱体和多种类的特点，当然，木卡姆化是一个民族将其音乐文化“多棱体和多种类”的特点概括、集中，作为一个整体体现的基础上形成的牢固的音乐结构。正如老音乐家万桐书先生所说的那样：“维吾尔人民的经典音乐‘十二木卡姆’是维吾尔人民的经典音乐舞台形式的高级发展结果。它是以十二部大篇幅的音乐作品形式，作为维吾尔曲调学历史发展的结晶出现的。”[11]

必须说明的是，现在“经典”这个名称——桂冠随意给大家头上乱戴的冒牌吹捧之风愈演愈烈了。本来“经典”这个名词是拉丁语词，其词汇意义为“科学、艺术和文学领域中著名的，并且是在该领域为他人做出榜样，为人所承认的人士。”⑫这样的资格只能仅仅属于维吾尔“十二木卡姆”，像“维吾尔经典音乐—哈密木卡姆”之类，给地方音乐系列作品戴上这顶桂冠是不合情理的。

值得评论的第二点就是：地方麦西热甫音乐曲调系列作品与木卡姆应区别开呢，还是应将它们也一样称之为“木卡姆”呢？这既是理论问题，也是现实问题，可算作木卡姆研究中正在出现争议的实际题目。我们要解开这首谜语诗，就要从实际出发，将各地方“木卡姆”的概况作一对照。鉴于篇幅有限，作为明鉴，我们就从“多郎木卡姆”说起吧。

多郎“木卡姆”主要是集中分布在喀什地区的麦盖提、巴楚和阿克苏地区的阿瓦提等县的音乐曲调和具有稳定的特别舞蹈风格的古代的和原始的民俗学文化宝藏。它以上述三县为基点，又扩散到了被称之为“多郎人”的维吾尔人所定居的与塔里木河流域毗连的绿洲荒漠中的乡村牧场。有关多郎“木卡姆”所写的专门著述和研究文章中，特别谈到了诸如“多郎人究竟是谁?”“‘多郎’一名的词源是传到?”之类的问题，并且就此提出了十几种各不相同的见解。因为这是个别的研究题目，本文中我们不涉及这个问题。当然，激发民众兴趣的“多郎”这个字眼，查清散落居住在叶尔羌—塔里木河流域的这一批维吾尔居民是体现了“多郎麦西热甫木卡姆”的民俗学的音乐文化的历史根源并非唯一的环节。因为早在公元10世纪以前就有名为各种各样的维吾尔族名成分的各族部落组成了全部维吾尔民族的躯干，城市化居住的圈子里与宗族制和部落制因素完全决裂是众所周知的历史事实。就全局观点而言，可以说“多郎”无论是古代某个一定的各族部落的名称，还是根据他们在特殊地理环境下有别于其他地区的独特生活文化特点而被其他人称谓的有象征性的名称，他们是维吾尔民族有充分权利的一个成员这一点却是毫无疑问的。我们的这一见解，民族的历代进化沿革同样能够给予佐证。

现在我们再通过将称之为“多郎木卡姆”的音乐曲调系列作品同维吾尔“十二木卡姆”的比较，简要谈谈它是具有还是不具有“木卡姆”的资格。

任何一种音乐艺术都是在一定的地理环境单位之中的人民群体自古持续而来的民俗文化和审美观在民族心理的圈内揉合出来的精神代表，它既具有混合性，又具有一个完整的民族性，还具有地方的独有特性。我们平常从广播电视中听到一两首新的歌曲音乐，就会依据我们的审美感觉，即刻判断出它是哪一片乡土的地方音乐歌曲。不过由于地方音乐歌曲在总体上同整个一个民族的艺

术基因是同根的，因此我们会从它那里得到美的享受。多郎麦西热甫—民间乐曲就是那样一种在特定环境中的地方色彩极浓的，同时比较好地避免了外界文化的影响，从而保留了自己的古老状态并具有突出特色的音乐曲调系列作品。它具有如下的特点：

1. 古老

从多郎麦西热甫—音乐曲调凭借音乐和舞蹈语汇表达的一个完整语义内容层次来看，我们感觉到它里面反映了古代狩猎、游牧经济环境下的生活特点以及属于古代的苍天崇拜和图腾崇拜的“萨玛舞”。（也有人说多郎乐曲成分中的“沙木克巴亚宛”是“萨玛”的变形。）这种状况特别是舞蹈动作规范了有四个变化的多郎麦西热甫舞蹈中明显地突出了出来。学者阿布都许库尔·穆罕麦麦提依明在自己的题为《维吾尔木卡姆宝库》的专题学术作品中指出，多郎、哈密民间乐曲是米里斯麦西热甫性质的群众性民俗活动，它包含了音乐、歌曲、舞蹈三种音乐因素。麦西热甫游戏的一致性，乐曲歌词主要是由民歌构成并具有稳定性等方面的现实共同性，以及从民族起源方面看，这些人民归属于东汉时代的“楼兰”——连木齐——米兰文化大三角，通过这一归属证实它与张骞记载的《摩诃兜勒》乐曲相连通等许多历史信息，显示出多郎木卡姆与哈密木卡姆人源头方面看亦是同根的。[13]我认为这是相当可信的观点，它说明了多郎音乐曲调具有历史方面的古老性。对多郎乐曲系列作品的古老特点有些人曾以“原始”之名加心分辨。这个字眼具有两种词汇意义：一是最初的、最远古时期的、初级的、原始的时代；二是最简单、朴素、肤浅之义。从多郎木卡姆的音乐性质来看，将它以“原始”之名来描绘，也不失其相对恰当性。

2. 音乐曲调名称

现代在多郎地区单独或总体上提到的名称是“总巴亚宛”、“勃姆巴亚宛”、“孜尔巴亚宛”、“斯姆巴亚宛”、“莫哈勒巴亚宛”、“沙木克巴亚宛”、“乌孜哈勒”、“纳瓦、区尔巴亚宛”、“木夏吾莱克”、“波斯坦巴亚宛”、“康拜尔巴亚宛”等等。这样的“巴亚宛”名称总数在民众之间达44个。稍后这些巴亚宛又变化总括为“十二阿恰勒—夏合”（意译为十二个岔口—分叉）。在那之后，加上已选入和未选入的，称之为“十二阿恰勒，三十二巴亚宛”了。[14]这些“巴亚宛”之中，也有许多同音调—调式体系不同的自由舞蹈的“小调”。20世纪90年代以后，我区文化研究机构的专门人员在麦盖提、巴楚和阿克苏的阿瓦提等地区通过实际考查和整理，将多郎“木卡姆”在上述三个地区的名称按以下图表整理了出来：

穆台里甫·色衣提等人《多郎麦西热甫木卡姆》文中		穆海麦提·乌斯曼的《多郎麦西热甫木卡姆》文中		阿布都许库尔·穆罕麦提依明的《木卡姆宝库》文中	
阿克苏地区 阿瓦提县	喀什地区 麦盖提县	喀什地区 巴楚县	阿克苏地区 阿瓦提县	阿克苏地区 阿瓦提县	喀什地区 麦盖提县
总巴亚宛	总巴亚宛	孜勒巴亚宛	总巴亚宛	总巴亚宛	拉克(莱克)
波木巴亚宛	孜勒巴亚宛	波木巴亚宛	波木巴亚宛	波木巴亚宛	波木巴亚宛
巴亚宛	却勒巴亚宛	斯木巴亚宛	斯木巴亚宛	斯木巴亚宛	孜勒巴亚宛
斯木巴亚宛	月堂巴亚宛	总巴亚宛(拉克)	却勒巴亚宛	巴亚宛	斯木巴亚宛
丘哈勒巴亚宛	波木巴亚宛	朱拉	萨木克巴亚宛	木哈勒巴亚宛	欧孜扎勒
萨木克巴亚宛	斯木巴亚宛	却勒巴亚宛	吉洛巴亚宛	萨木克巴亚宛	朱拉(吉里尔)
朱拉巴亚宛	朱拉	萨木克巴亚宛	多拉麦提巴亚宛	朱拉巴亚宛	木夏吾莱克
却勒巴亚宛	霍代克巴亚宛	纳瓦	艾尔扎勒巴亚宛	却勒巴亚宛	多尕麦提巴亚宛
多拉麦提巴亚宛	多尕麦提巴亚宛	多尕麦提巴亚宛	纳瓦	多尕麦提巴亚宛	霍代克巴亚宛
多郎之声	波斯坦巴亚宛	却勒大巴亚宛	木夏吾莱克		
拜西勒克波斯坦1	萨巴巴彦	独它尔巴亚宛			
拜西勒克波斯坦2		耶克太克巴亚宛			

从上面的示意图来看，同一种木卡姆在三个地区的名称完全没有取得一致，再加上这些木卡姆的顺序也是一个跟一个不一样。还没有系统化的这些名称中有些（称之为“巴亚宛”的乐曲）是在多郎人之间成为传统而持续下来的名称；还有一些（拉克、木夏吾莱克、纳瓦、乌孜哈勒等）在维吾尔经典“十二木卡姆”的框框里的还是近年才有的。可以说它大约是由我们研究人员安上的无来源的名称。实际上，从古到今在多郎人中间就没有采用过“木卡姆”的名称。反之，他们将所谓“多郎木卡姆”称之为“多郎乐曲”，将所谓“木卡姆歌手”称之为“乐师”、“乐手”，将所谓“演唱木卡姆”称之为“唱巴亚宛”的倒很普遍。从这里就明白了，“巴亚宛”才是多郎音乐曲调最初的独有的名称。“巴亚宛”这个词语依照现代维吾尔语词典的意思是“荒漠”、“荒野”、“野树丛”、“广阔无垠的干旱原野”。按照多郎人的生活环境推测，是以“在荒漠之中唱的艾则勒”之意，将“巴亚宛”这个词作为“木卡姆”名称的象征而接受了呢？或者是多郎人先祖们的语言中这个词还有别的意思呢？这个谜底我们就不得而知了。总之，多郎人将“木卡姆”名称称之为“巴亚宛”才是真实的。

3. 音乐结构

多郎音乐曲调体系仿照维吾尔民俗学中的神圣的数字“9”而汇总为九大部分（木卡姆）。每一大部分序列由$\frac{2}{4}$拍的“总巴亚宛”和$\frac{3}{4}$拍的“且克特曼”、$\frac{4}{4}$拍的“赛乃姆”、$\frac{2}{4}$拍的“赛勒克”、$\frac{2}{4}$（$\frac{5}{8}$）拍的“斯尔勒曼”等五种乐曲舞蹈变化组成，总计由45部乐曲、204行构成。多郎音乐曲调是麦西热甫—赛乃姆中的群众性乐曲，在自由拍节起始的乐曲之后就开始麦西热甫歌舞。在“巴亚宛序曲”音乐伴唱跟不上的状况下，乐手们只需将手中的达甫鼓轻轻地抖动，高

声喊“哇依安拉”，重复四次，即可反映出召唤人们参加麦西热甫的目的。这种形式可能是古代狩猎乐曲形式的传统，可能是聚集人们参加图腾仪式、召唤人们出战狩猎之类仪式留下来的习惯。从多郎麦西热甫音乐的调式顺序、节奏和旋律色彩来看，具有浓厚的荒漠风味。赛乃姆音乐节奏、顺序、动作的整齐都严格规范化了。男女成双成对跳的这种赛乃姆形式的舞蹈，在展现一种意气风发和集体力量的状况下，动作以节奏性强为标准。因此，即使能跳各种维吾尔舞蹈，但除了多郎人之外，包括没有专门练习过多郎舞的人，要跳多郎舞系列作品是以有浓厚群众性色彩的麦西热甫需要为出发的，音乐的音阶和活跃动作的拍节[15]是与叙事活动相配合的，所以音乐感觉方面的省略推理抒情色彩不像维吾尔经典“十二木卡姆”似地具有实实在在的风味。甚至在每一种木卡姆乐曲形式上，包括在木卡姆序曲、太艾则、努斯赫、赛勒克、赛乃姆、佩希热维、太依克特、雅里木萨克、穆斯台扎特、麦尔胡勒、达斯坦、麦西热甫、乃额曼，拍节结构和各种器乐的演奏等等环节上，都存在很大的区别。

4. 歌词特点

众所周知，维吾尔“十二木卡姆”的歌词主干方面是16世纪叶尔羌木卡姆改革时期固定下来的。这些固定的歌词是由与木卡姆音乐的复杂的带有惯性的音响学非常协调的察合台维吾尔文诗词中娓娓动听的抒情艾则勒诗《艾里甫与赛乃姆》、《赛乃拜尔》等著名的古典达斯坦（叙事长诗），以及很小比例（大约10%左右）的维吾尔民歌这些无价之宝组成的。著名的木卡姆艺术家吐尔地·阿洪大叔于1954年亲口录音留下的木卡姆歌词共2482行，有中有52.04%由艾力西尔·纳瓦依先生的抒情诗组成。（除纳瓦依之外，还有16位古典诗人的艾则勒诗。）选自古典诗歌中的歌词基本上符合阿茹孜律的各种格律，歌词中的各个单个音的节奏功能同木卡姆音乐的复杂变化的音调节拍是如此紧凑地合而为一。以至于将一两句歌词用相同韵律的诗词调换的话，就会形成与音乐的音调配合不起来的状态。正因为在维吾尔木卡姆艺术中对音乐歌词的牢固一致一贯予以那么高度的重视，以至几次木卡姆歌词“改革”、“更新”浪潮都没能经受住考验而化为泡影了。这些没有成效的经验只不过对我们说明了木卡姆歌词也如木卡姆音乐一样具有经典资格罢了。

诚然，处于我们意见中心的“多郎麦西热甫木卡姆”的歌词基本上是民歌，每一部“巴亚宛”或乐曲部分都没有固定下来的歌词。歌词方面的这种不固定，不算作为增强音乐曲调的通俗化基础“乐曲序”（序曲）而选择的部分固定的歌词，每一位演奏者都是可根据自己的审美要求演唱自己知道的歌谣。多郎乐曲配的这样一些歌词基本上都是由七、八个音节有独立意思的四行歌谣和与麦西热甫

游戏相协调的十一、十二音节的双行诗构成的，各行诗句的音节数并不强求相等。如果歌词的诗行中发现赶不上音程的空档，就通过“安拉—安拉”、“安拉耶—安拉”或“雅莱依”（情人呀）、“江尼木赫尼木”（我的心肝小姐）等等附加成分作为副歌反复吟唱补齐。总之，多郎乐曲的歌词自由随意，不稳定使之在表演艺术方面能不受时间和空间的局限，使它获得了无论在单独还是集体的情况下，无论在野外、在家中、在山上、在园中都可以演唱的综合性优越性。

这就是说，通过上面指出的四点比较，我们可以得出这样的结论：被称之为“多郎木卡姆”的音乐曲调系列作品的内部和声和外部功能都同维吾尔经典“十二木卡姆”有区别。同时，在经典色彩的木卡姆化现象过程中，从理论上按照标准化的“木卡姆”框架来看，“多郎木卡姆”（包括其他各地方的木卡姆）自身尚未完全具备那个条件是明确的。所以，多郎维吾尔人从来就不是将自己的这些令人心旷神怡的音乐曲调名称叫做“木卡姆”。

我们根据理论和实际的凭证认为，将人为接受的“多郎木卡姆”、“多郎十二木卡姆”、“多郎麦西热甫木卡姆”这些称呼以“多郎大曲”或“多郎乐曲”的名称来代替才合情合理。当然，“名正而言顺”。这样称呼它时，第一，符合多郎人深受尊敬的这伟大艺术碑石的实际性质。第二，在“多郎木卡姆”研究中可使互不相同的矛盾意见科学地统一，通过这样称呼，可使作为维吾尔艺术宝藏成分的多郎乐曲研究进一步深入，为揭开它尚未解开的奥秘创造有利的条件。第三，在“维吾尔木卡姆艺术”选题中，杜绝其他的理论上的误会，进一步提高作为代表一个完整的民族主干的“母木卡姆”—维吾尔经典音乐“十二木卡姆”的名誉信用，为摆脱“文化乡土观念”的观念禁锢提供可能。从而得以避免正在人为形成的“母木卡姆”与“子木卡姆”争上席的争论引起的无谓麻烦。

注释：

① 民族学、人类学—对部落（民族）学、民族领属进行客观研究的科学。

② 历代进化的沿革—世谱、家谱、系谱、系图，亦即研究产生、出现的源泉（起源）的科学。

③ 曲调成分—曲调组成成分的部分。

④ 见阿布都许库尔·穆罕麦提依明著《维吾尔木卡姆宝库》新疆大学出版社，1997 年版第 13 页。

⑤ 摩诃兜勒—古代龟兹—吐火罗语中的术语，“摩诃”为“大”、“了不起”、“伟大”等意，“兜勒”为“音调”、“乐曲”、“木卡姆”之意。

⑥ 20 世纪日本京都市“洋民（音译）文化宝库”中保存的“五线谱”和“仁齐笔记”中的

西域乐谱引起了艺术界的轰动。近年来中国音乐学者黄佩萍等人就这些乐谱进行了对比研究，指出在民族风格和调式脉络方面，音乐曲调同现代维吾尔民间乐曲和地方赛乃姆曲调的音乐风味是同出一辙的。

⑦ 本文所指是1907年法国人伯希和带走，现存于巴黎图书馆，编号为"P3808"的《敦煌古代乐谱》中唐代所写的25支乐曲曲谱。

⑧ 艾捷木—指的是除阿拉伯—波斯之外的其他人民，也就是指的突厥人民。

⑨ 沙士（波斯语的"六"）木卡姆—《勃孜吕克木卡姆》、《热斯特木卡姆》、《纳瓦木卡姆》、《斯尕木卡姆》、《伊拉克木卡姆》。

土库曼七木卡姆（丘卡依）—木卡姆之首（序曲）、《尕奴木卡姆》（尕奴—部落名称）、《厄尔克勒克木卡姆》（自豪的、小伙子的木卡姆）、《阿依尔勒西木卡姆》（离别木卡姆）、《阔尔铁派木卡姆》（城堡木卡姆）、《乃列尔·奎伦迪木卡姆》（远眺木卡姆）、《别尔克力·丘卡依木卡姆》（联合木卡姆）。

阿塞拜疆木卡姆—《热斯特木卡姆》、《纳瓦木卡姆》、《肖尔木卡姆》、《斯尕木卡姆》、《恰哈尔尕木卡姆》、《巴亚特·希拉孜木卡姆》、《胡玛永木卡姆》、《夏合纳孜木卡姆》、《肖西塔木卡姆》、《赛然吉木卡姆》、《再尔波木卡姆》（再尔波木卡姆为民间木卡姆），它包含"斯马义·谢木斯"、"海来提"、"麦尼"、"曼苏尔拜"、"艾莱孜拜"、"凯里米"、"艾吾谢里"、"喀拉巴合·谢凯斯提"、"克斯麦西凯斯提"等大的歌曲和叙事诗）。

土耳其（阿纳·托里）达斯坦—"苏孜乃克"、"黑加孜"、"胡玛永"、"欧扎勒"、"喀尔其哈"、"赞古莱"等六部大木卡姆和"热斯特"、"恰哈尔尕"、"胡赛妮"、"纳瓦依"、"勃孜吕克"、"乌夏克"等六部混合木卡姆。

亚美尼亚斯坦木卡姆—"巴亚特"、"热斯特"、"肖西塔尔"、"休尔"、"恰哈尔尕"、"纳瓦"等木卡姆。

⑩ 据阿布都许库尔·吐尔迪《关于木卡姆研究和木卡姆名称的历史层次》、巴图尔·艾尔西丁诺夫《论十二木卡姆》等文章、著作中的科学信息来看，维吾尔木卡姆中的第一部《拉克》这一术语系原古代天竺语词，后被古代于阗语吸收为借词，表示"音调"、"曲调"之意。

"且比巴亚特"这一术语中，"巴亚特"的称呼本为古代回鹘语词，该词在古回鹘语中表示"老天爷"、"上天"之意。"且比巴亚特"原为"恰甫巴亚特"，"恰甫"在古回鹘语中表示"强大"、"崇高"之意。"恰甫"与"巴亚特"相连，加在一起的这两个根词组成的这个名称除维吾尔之外，在波斯和和中亚人民的经典木卡姆名册中也会碰到。

"木夏吾莱克"是由"木西"加"阿甫"，再加"拉克"三个词组成的一个名称。其成分中的"木西"一词很可能是波斯语和察合台维吾尔语中的"奴西"（唱）一词在口语中变化了的形式。"阿甫"在波斯语和察合台维吾尔语中同样是"水"，其意思在诗文中则表示"酒"。"拉克"如上面所指出的，是"音调"、"曲调"之意。上面几个意思全加在一起，"木夏吾莱克"就具有"喝酒曲调"的意思了。

"乌孜哈勒"是古代木卡姆歌词中的写法，它是由维吾尔语中的"玉孜"（美丽、优美）一词和阿拉伯—波斯语的"哈勒—哈勒"（气氛、状况）一词组合而形成的，在一部木卡姆

中表示“优美的气氛”之意。

⑪⑬ 见阿布都许库尔·穆罕麦提依明著《维吾尔木卡姆宝库》，新疆大学出版社. 1997 年版第 260、191、307 页。

⑫ 见《维吾尔语详解词典》第四卷. 民族出版社. 1994 年版，第 572 页。

⑭ 见穆海麦提·乌斯曼《多郎麦西热甫木卡姆》第一本，新疆人民出版社. 1995 年版，第 62 页。

⑮ 活跃的动作的拍节—这里指的是声音力度的高低，亦即音速的快慢。

论达斯坦与木卡姆

牙生·木合甫力

一、关于木卡姆

维吾尔木卡姆是漫长的历史进程中维吾尔文化的突出表现。维吾尔木卡姆具体体现了维吾尔人民若干世纪以来的生活斗争、曲折的历史经历、欢乐、哀伤、愁苦，对未来的憧憬和期望。它是维吾尔人民历史经历的见证，是维吾尔社会生活的百科全书。

在维吾尔族民间有多种木卡姆流传，其中，“十二木卡姆”的篇幅最长、容量最大、流传范围最广。维吾尔“十二木卡姆”集歌曲、舞蹈、音乐于一身，有巨大容量、系统配套的综合艺术形式，是维吾尔木卡姆的代表和主体。

除“十二木卡姆”外，还流传有“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”、“哈密木卡姆”等地方木卡姆。它们在体裁上虽然不像“十二木卡姆”那样长大和复杂，流传地区也相对狭小一些，但它们都具有各自独有的特色。

“十二木卡姆”的每一套木卡姆都由“琼乃额曼”、“达斯坦”[①]“麦西热甫”三部分构成。“琼乃额曼”部分重点阐释了维吾尔人的哲学思想和精神追求，其旋律和节拍形式比较复杂。“琼乃额曼”部分配唱的基本上都是古典诗人的诗词，这些诗词都闪烁着哲学思考高度的光芒。能够表演“琼乃额曼”的民间艺人被民众称为“木卡姆其”，意为“善唱木卡姆者”。

第二部分“达斯坦”，由3至5首叙事歌曲构成，每一首叙事歌曲之后都接一段具有变奏曲及间奏曲性质的“迈尔乎里”。“十二木卡姆”“达斯坦”部分中的乐曲基本上都是从维吾尔人民中广泛流传的传说和叙事长诗中选取的片断。在伊犁地区，因为“琼乃额曼”部分失佚，所以在木卡姆序曲之后，就直接接唱“达斯坦”部分的各首乐曲及其“迈尔乎里”。

作为第三部分的“麦西热甫”由3至5首乐曲歌舞曲构成。在民众的各种聚会场合，民间艺术家们都会演唱（奏）“麦西热甫”，为群众性自娱舞蹈伴奏。这些乐曲具有歌舞曲性质，在场的群众跟着它的节拍跳舞，把情绪、气氛推向高

潮。此外，“麦西热甫”部分还可以由“阿希克”（意为痴迷者）们在大街小巷和墓地敲打着萨帕依[2]单独或联合表演。它包含了伊斯兰教信仰中对安拉的赞美诗、祈盼词语，同时还包含着有关人类生活艰辛的惆怅懊悔之声，对幸福生活的期盼、向往等内容。

木卡姆在维吾尔人生活不可或缺。在节日中的各种场合，在街头巷尾，在茶馆饭店，在乡村集市的物资交易会、巴札（赶集日），在乘着驴车的商旅途中，在篝火的四周，在田间地头，在麦场上，在树荫或葡萄架下，在屋内或厅堂，到处都会响起木卡姆的旋律。它和民众的风俗习惯、规矩礼节以及各种仪式、与维吾尔人的社会生活融为一体。木卡姆伴随着维吾尔人的诞生、成长乃至逝去的全过程，它同维吾尔人民生死与共。

木卡姆同维吾尔人的民族史、文化史、艺术史牢牢地结合在一起，已成为反映维吾尔人各方面的精神质量特征，对美好与甜蜜的爱情，对幸福生活真诚向往的媒介，以及显示那个地区人们民族凝聚力的工具和对后代培养教育的重要手段。它集中体现出了维吾尔人有关文化审美的独特要求。无论人们的社会地位高低，它在任何阶层的维吾尔人心中都占有神圣、高尚的一席之地。

二、关于达斯坦

本文所论的维吾尔民间达斯坦是在维吾尔口头艺术中占有重要位置的一种大型说唱艺术体裁。维吾尔族民间达斯坦是维吾尔族口头文学与维吾尔族民间音乐凝结而成的产物，并因此而区别于文学的达斯坦（即单纯的叙事长诗或史诗）。维吾尔族民间达斯坦包括自古以来直到近代的长期历史进程中创作于民间、配乐于民间、广泛流传于民间并世代口头传承，深入人心而保留至今的《艾里甫与赛乃姆》、《莱丽与麦吉侬》、《玉素甫与艾合买提》、《塔依尔与佐哈拉》、《老爷子若仙》、《乌尔丽哈与海米拉江》、《好汉色依提》、《努祖古姆》、《阿布都热合曼汗》、《英雄乌买尔》等几十部带乐曲的达斯坦（配乐演唱与说白相间的民间叙事长诗）。民间达斯坦之所以若干世纪以来世代相承流传至今，其原因就在于它的歌词紧扣音乐，音乐紧扣歌词，它们如同血与肉一样紧密相连，密不可分。“达斯坦”这个词在维吾尔语中还具有“广泛传播”、“众所周知”、“颂扬”之类的实用转义。就是说，从这些词义中也可看出，维吾尔民间达斯坦在民众中具有广泛的社会基础，具有不可动摇的深深的根基。

维吾尔民间达斯坦反映了本民族人民在各个历史时代的生活和斗争，反映了对未来的崇高理想和心愿，反映了政治、社会、伦理道德、宗教和文化观点。在民间达斯坦之中汇集了维吾尔人在历史的长河中积累的经验和高度的智慧。其中

的艺术形象，宏伟的艺术结构展示出了维吾尔人宏大的气魄和巨大的能力。在民间达斯坦诗歌语言中的哲学法则，闪烁着维吾尔人艺术思维的光芒。

维吾尔达斯坦在古代维吾尔文化传统的形成中起着非常重要的作用。在维吾尔民间达斯坦中，维吾尔人生活在许多真实场景，例如：磋商、选举、出征、选皇后、抢亲、摔跤、射箭、刀术、刺杀术、歌曲、音乐、舞蹈、服饰、婚礼、葬礼、致哀、祭祀等等，都有非常精细详尽的描述。从这些描述中，我们能够获得维吾尔人自久远的过去直至近现代关于历史、地理、军事、医学、天文学、宗教、哲学、畜牧业、农业、文学、音乐、舞蹈、体育等的宝贵资料源泉。

这就是说，维吾尔民间达斯坦既是文学、又是音乐，还是历史。它是维吾尔人许多世纪以来积累的宝贵文化遗产，同时也是维吾尔生活的高度艺术性的百科全书。

三、民间达斯坦同“十二木卡姆”达斯坦部分的比较研究

1. 调式的比较

维吾尔民间达斯坦中比较多见的是 Do 调式、Re 调式、Mi 调式、Sol 调式、Si 调式等调式，有时也能见到 La 调式。在维吾尔民间达斯坦的 Mi 调式乐曲之中，Ⅲ级音、Ⅵ级音可能半升；Si 调式乐曲之中，Ⅲ级音、Ⅶ级音能半升；Do 调式的音列中，Ⅲ级音、Ⅵ级音有可能作半降，Sol 调式音列中，Ⅱ级音、Ⅴ级音可能半升。

这些乐调的特征同“十二木卡姆”中的达斯坦部分的乐调特征完全一样。

2. 节拍的比较

$\frac{2}{4}$拍、$\frac{3}{4}$拍、$\frac{4}{4}$拍、$\frac{7}{8}$拍和$\frac{9}{8}$拍等节拍是民间达斯坦最常用的拍节，在有些民间达斯坦曲调中也能遇到$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$形式的混合节拍。

“十二木卡姆”中达斯坦部分的曲调，除少见混合节拍形式之外，全都与民间达斯坦曲调中的各种节拍形式相同。

3. 旋律的比较

维吾尔民间达斯坦具有特别优美动听的旋律。达斯坦的有些曲调凄婉忧郁，有些曲调慷慨激昂。达斯坦曲调中的这种情绪变化在表达达斯坦的内容、表现达斯坦曲折变化的故事情节和复杂的韵律结构、抒发达斯坦中不同角色的内在情感变化方面都是非常重要的手段。

民间达斯坦中曲调的音域比较宽，有的曲调的音域接近两个八度。达斯坦中的音域如此之宽，对于形成达斯坦中各种矛盾的高潮顶点方面具有极其重要的意义。

“十二木卡姆”中达斯坦部分的旋律具有着与民间达斯坦基本相同的特点。同时，因为木卡姆中的达斯坦曲调经过了在宫廷中的再加工，所以相对于民间达

斯坦的曲调而言更加起伏多变，且具有较为固定的模式。相对而言，民间达斯坦的旋律比较简单，易于传播。在流传和传承的过程中，各不同地区、不同艺人演唱的民间达斯坦曲调之间又形成了一些差别。由于每一位“达斯坦其”的表演风格和创作思维渗透到了民间达斯坦的曲调之中，所以在同样一支曲调之中多多少少也形成了一些不同的版本。例如，新疆艺术研究所的人员通过对1995年收集来的资料中巴楚县杰出的“达斯坦其”阿台木·毛拉与阿克陶县的“达斯坦其”西比力江·买买提表演的《艾里甫与赛乃姆》、《玉素甫与艾合买提》、《乌尔丽哈与海米拉江》等达斯坦曲调之间的比较，就发现了存在于其中的一些显著的差别。

4. 韵味、风格的比较

各首达斯坦曲调的韵味、风格基本上是通过装饰音、滑音、四分音和游移音中体现出来的。

滑音一般包括上滑音和下滑音。在滑音之中小2度、大2度、小3度和大3度滑音较为多见。四分音和游移音也是民间达斯坦旋律增添色彩的重要手段。在民间达斯坦中所沿用的上述装饰手法同“十二木卡姆”中达斯坦曲调的装饰手法完全一样。

5. 表演形式的比较

“达斯坦其”（意为“善唱达斯坦者”）们在表演达斯坦时，以自弹自唱式的单独表演为主。有时也可见到“达斯坦其”的徒弟们用手鼓或其他打击乐器为其师父伴奏的情况。例如阿克陶县的杰出“达斯坦其”西比力汗·买买提表演的《玉素甫和艾合买提》、《艾里甫与赛乃姆》等达斯坦全都由本人自弹自唱，其子用手鼓击节相伴。

“达斯坦其”们都不穿着特别的衣饰，也不使用其他的道具。各种群众活动和大小聚会，热闹纷繁的集市，大街小巷中的宽敞场地，以及出于各种需要而安排的群众性娱乐晚会，麻札朝拜礼仪[③]，餐馆、茶馆、理发馆等各种场合，都是“达斯坦其”们重要的活动场地。达斯坦其们在表演达斯坦时，一般都是坐着表演，在街头巷尾宽敞的广场表演达斯坦时，用热瓦甫伴奏的“达斯坦其”们也有站着吟唱达斯坦的形式。

大多数民间“达斯坦其”在表演达斯坦之前都要在净身并做过两拜乃玛孜（礼拜）之后才开始演唱达斯坦。因为有些达斯坦的篇幅很长，“达斯坦其”们便将其分成几段来表演。比如：英吉沙县出名的“达斯坦其”艾拜都拉阿吉用了四个晚上才将达斯坦《艾米尔圭尔之子》[④]表演完。

说书（说教、演说）艺术是“达斯坦其”们的基本功之一。“达斯坦其”们在讲述达斯坦的情节时，语调特别具有吸引力，能将听众的心一下子抓住并联结到事件的发展上。他们通过紧密配合达斯坦中复杂、跌宕起伏的情节变化的栩栩

如生的动作、高低起伏的音调语气，精细而微妙的表情，震撼人们的心灵。他们甚至能使自己的音色配合达斯坦情节中每一个角色的内在情感发生变化，从而产生异常感人的戏剧气氛。

由于“十二木卡姆”是集歌曲、音乐、舞蹈于一体的综合性艺术形式，因此剔除了民间达斯坦中的散文式陈述部分。在表演“十二木卡姆”中的达斯坦部分时，常采用单独表演或集体表演这两种不同的形式。

6．伴奏乐器的比较

都它尔、弹布尔、热瓦甫等弹拨乐器是为民间达斯坦伴奏的主要乐器。哈密地区“达斯坦其”还有用哈密艾捷克、哈密热瓦甫和手鼓伴奏的达斯坦表演形式。“十二木卡姆”因为是篇幅和容量巨大的作品，所以为其伴奏的乐器种类也多。萨它尔、艾捷克[5]、胡西塔尔、热瓦甫、都它尔、弹布尔、卡龙、锵（杨琴）、笛、手鼓、它石[6]、库修克[7]、萨帕依等许多乐器都被用来为“十二木卡姆”中的达斯坦乐曲伴奏。

四、民间达斯坦和“十二木卡姆”中“达斯坦”部分的异同

维吾尔民间达斯坦与维吾尔“十二木卡姆”的“达斯坦”部分不仅相互之间有密切的关系，而且还具有以下几个共同点：

（1）维吾尔“十二木卡姆”与维吾尔民间达斯坦两者在漫长的历史发展过程中，互相吸取营养，互相补充完善，一起发展成熟而留存到我们今天这个时代的。它们产生的文化空间和时间相一致。

（2）共生性和共时性为“十二木卡姆”的“达斯坦”部分和维吾尔民间达斯坦这两种体裁相互吸取营养、共同繁荣发展创造了可能性，也说是说，空间和时间的共性是这两种艺术体裁互为同源的基础。

维吾尔“十二木卡姆”最后的规范，是在16世纪的叶尔羌汗国时代实现的。“达斯坦”和“麦西热甫”两个部分就在那个时代被归入“十二木卡姆”之中。在启蒙学派的君王—苏丹阿布都热西提汗的主持下，在木卡姆大师克迪尔汗和阿曼尼莎汗王后等人的指导下，民间的许多珍贵的曲调被收集到了宫廷之中，为“十二木卡姆”的整理和充实完善了素材资源。

维吾尔民间达斯坦和“十二木卡姆”“达斯坦”部分之间也有着一些不同。如：民间达斯坦的大多数都没有迈尔乎里，有些曲调只在末尾有短促而紧凑的“过门儿”；民间达斯坦的曲调也比较简单。被选入“十二木卡姆”中的“达斯坦”部分之后，前后的曲调之间填上了迈尔乎里，即将原有的短促而简单的“过

门儿”重新加工，变成了完美的音乐作品。有些木卡姆的达斯坦部分还创作了个别曲调予以替换。比如：“潘吉尕”木卡姆的第一、第二达斯坦就是专门为木卡姆所创作的曲调的典范。如果我们仔细考查的话，我们就会明显地区分出这些曲调中没有显现出民间达斯坦的音乐特征，甚至这些曲调填唱的歌词也不是民间歌谣，而是古典诗人的诗作。

这就是说，散存于民间流传的传统歌曲音乐的精华，亦即成套的乐曲，民间达斯坦、民歌、舞蹈音乐歌曲、宗教音乐等，都从民间汇聚到了宫廷之中，经过再加工而积结为一体，而且重新创作了一部分音乐，从而产生了维吾尔“十二木卡姆”整理出来的模式。在一定历史阶段，它又从宫廷中流传到民间，回到了民众中间，经历了充实完善的长期历史过程，才传承到了我们今天的时代。

五、关于“木卡姆”和“达斯坦”的闲言碎语

近来有一些关于“十二木卡姆”和“达斯坦”的议论。有的人提出了“十二木卡姆与民间达斯坦没有任何关系，这两者是两样东西，不能将它们混淆”之类的观点。另有一些人则说：“‘十二木卡姆’具有完美的结构，因此它是神圣的，不能将其分割开。”现在我拟在下面就这些问题提出自己的一些看法。

（1）维吾尔“十二木卡姆”与维吾尔达斯坦既是共时的，又是共生的，还是互为同源的。它们具有相互之间一个从另一个汲取营养，一个为另一补充完善的关系。维吾尔“十二木卡姆”因为是有宏大篇幅和容量的综合艺术形式，它取源于维吾尔民间达斯坦而补充完善了自己。“十二木卡姆”的“达斯坦”部分同维吾尔民间达斯坦在形式上具有一定的差别，这些差别不过是在选择和被选择的过程中产生出来的。由于“十二木卡姆”是以音乐为主的综合艺术形式，当然不会接受民间达斯坦的散文式陈述部分，而只从它的乐曲部分接受了曲调中的片段。也就是说，“十二木卡姆”的“达斯坦”部分与民间达斯坦仅仅是一个类别的两种表演形式罢了。民间达斯坦由“达斯坦其”们依照原型原状原封不动地既用散文式陈述，又用乐曲（包括歌曲、音乐）演奏演唱，综合在一起表演；而在“十二木卡姆”的“达斯坦”部分中，则只表演它的乐曲（包括歌曲音乐）部分。

如要对任何事物、任何一个问题做出判断，调查研究是它的前提。新疆艺术研究所的研究人员在编撰《中国曲艺志·新疆卷》和《中国曲艺音乐集成·新疆卷》等集成志书的过程中，曾拜访过许多著名的“达斯坦其”，如巴楚县的艾旦木·毛拉、阿克陶县的西比力汗·买买提、英吉沙县的艾拜都拉·阿吉、哈密市的乌买尔·卡力等，还将他们表演的许多达斯坦录了音。2004年1月，新疆艺术研究所的一部分研究人员为向联合国教科文组织报送《“中国新疆维吾尔木卡

姆艺术”申报书》，又一次深入到新疆各地进行调查。在此过程中，我们访问了喀什地区疏附县萨依巴克乡阔勒其村墩热瓦提居民点的著名“达斯坦其”阿布都拉卡德尔·买合苏提，并将他表演的民间达斯坦进行了录音录像。这位75岁高龄的老人竟然能将民间达斯坦既作散文式陈述，又用诗歌乐曲吟唱完美地表演出来。2005年5月，新疆艺术研究所为完成国家重点艺术研究项目——“维吾尔歌舞艺术研究”的资料积累，又一次深入全新疆所有的维吾尔人聚居地区进行田野调查。我们在近40个市县的140多个乡镇进行了近150天的调查。我们对克孜勒苏柯尔克孜自治州阿克陶县的民间“达斯坦其”买海提·艾沙、阿克陶县喀热开其克乡的阿布都吾甫尔·库尔班（达斯坦歌手第四代传人）、喀什地区疏附县塔什米里克乡阿热勒村的民间“达斯坦其”阿布都拉卡德尔·买合苏提、英吉沙县阿热甫乡霍依拉库勒村的民间“达斯坦其”玉素甫·伊米尔等诸多的民间“达斯坦其”进行了采访，并为他们表演的民间达斯坦进行了录音录像。根据我们的调查所得，他们表演的维吾尔民间达斯坦的曲调与“十二木卡姆”中“达斯坦”部分的曲调和歌词基本相同。存在的一些区别只不过是维吾尔达斯坦在漫长的历史时期以来由于口头传承的过程中出现的接受与领会方面产生的差别，同时由每一位艺术家的表演风格形成的独有的特点也多多少少造成了差别。

（2）新疆大学教授、博士生导师阿布都克里木·热合曼在其收集整理出版的名为《维吾尔民间达斯坦》一书的序言中，在谈到“维吾尔十二木卡姆”以维吾尔民间达斯坦为源泉补充完美了自身时这样说过：“维吾尔人民著名的‘十二木卡姆’将《艾里甫与赛乃姆》、《乌尔丽哈与海米拉江》、《凯麦尔王与美人夏米斯》等达斯坦的相当多的歌曲带入自身，不仅表明了民间达斯坦本来就具有浓郁的音乐特征，而且说明这对‘十二木卡姆’的形成及系统也起了极大的推动作用。”

综上所述，维吾尔“十二木卡姆”中的“达斯坦”部分与维吾尔民间达斯坦之间具有十分密切的关系，它们相互之间既是共生、又是共时的，还是同源的。它们一个从另一个中汲取营养，一个为另一个补充完善，通过世世代代口头传承的途径传到了我们今天的时代。

我们对任何一个事物作出判断之前，先要对那个事物进行深入的调查，并以科学的态度做细致的研究探讨。只有这样，我们的结论才会具有科学的基础和科学的价值。

参考文献：

新疆维吾尔自治区文化厅负责，集体编纂上报联合国教科文组织的《“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”申报书》。

阿布都克里木·热合曼：《维吾尔民间达斯坦》（新疆人民出版社1988年版）。

注释：

① 达斯坦：本意为“叙事长诗”、“史诗”，实为一种说唱形式的民间曲艺曲种，流行于维吾尔、乌孜别克、哈萨克、柯尔克孜等民族之中，由说唱达斯坦的民间艺人（达斯坦其）在各种集会上说唱。形式为自弹自唱，助演者可用乐器伴奏。它流传很广，且每部达斯坦都有较完整的故事和较鲜明的人物形象。其演唱音乐相对固定，曲调由民间叙事歌曲发展而成，婉转起伏，兼有叙事性和抒情性，其乐曲的节拍、节奏、调式种类及变换都较复杂。“十二木卡姆”中的“达斯坦”部分与民间“达斯坦”的关系见本文所叙。

② 萨帕依：又译名为“萨巴依”、“沙巴耶”、“铁环”，为维吾尔、乌孜别克等民族体鸣乐器摇奏类。用两根并连的木棍，中间各安一个大铁环，每个铁环上装若干小铁环。奏时，将其摇动或击手、拍肩，铁环碰击木棍发出有节奏的“哗啦、哗啦”声，多用于歌舞伴奏。

③ 麻札即坟墓之意。在维吾尔族民间，有朝拜据说是埋葬有“圣裔”（穆罕默德等圣人的后裔）及“圣徒”（在为推行伊斯兰教的“圣战”中牺牲的英雄）的习俗。

④ 艾米尔圭尔之子：“艾米尔”为某些伊斯兰国家君主名，“圭尔”意为坟墓，此全称意为艾米尔（君主）—坟墓之子。

⑤ 艾捷克：维吾尔、乌孜别克族弦鸣乐器，擦弦类。音箱木制，呈半球形，内设音柱，蒙羊皮或松木薄板。琴杆设指板，无共鸣弦。底部设一月牙形转动支架。琴头设四个弦轴。张四根金属弦。木杆系马尾为弓。其音色圆润柔和，声音响亮。奏时，架琴于左腿上，转动支架调整琴身，以适应擦弦角度。左手扶琴杆按弦，右手持弓擦弦。

⑥ 又名“石片”、“恰克丘克”，维吾尔族体鸣乐器，击奏类。由四块扁长的精制石片组成二对。奏时，两手各执一对，通过手腕和手指晃动，使石片互相碰撞发声。

⑦ 库修克：又称“阔朔克”、“木勺”、“乐勺”，维吾尔、乌孜别克等民族体鸣乐器，摇奏类。外形似勺，用桑木、杏木、枣木、红木和苹果木制作，长约20厘米，勺宽5厘米。两勺为一副。奏时，一手执勺，两勺底相对，勺柄夹于姆指、中指间，食指辅助左右摆动碰击发声。亦可两手各执一副，交替表演。其音色清亮坚实，用于家庭娱乐和民间说唱伴奏。

2006年7月完稿

论吐尔地阿洪演唱的“十二木卡姆”歌词

阿不都秀库尔·吐尔地

作为音乐遗产，维吾尔“十二木卡姆”能够反映出维吾尔音乐文化的全部发展历程。这一过程不仅和民间歌曲、民间歌舞曲、民间曲艺、民间器乐曲的发展，而且和社会生活的诸多方面相关联。它是带上了非常浓厚的社会色彩的过程。这种状况就使得对于木卡姆音乐的研究和社会科学研究的诸多领域联系了起来。

如果需要指出木卡姆研究和社会科学研究相关联的各个的关系的话，首先需要着眼的便是它和维吾尔民族形成的历史及其与社会经济和文化发展的联系。除此之外，木卡姆中的曲调音乐发展与物质文明的发展，也同乐器的更新、完美和发展相联系。无论如何也不可能想象，如果没有精湛完美的乐器，我们怎么能听到如此复杂、系统的音乐。

“十二木卡姆”中的朱拉赛乃姆段落，以及太艾则、达斯坦诸段落的迈尔乎里，麦西热甫等部分都同维吾尔舞蹈艺术的发展，同麦西热甫群众场面有关。木卡姆的流传（着眼于“十二木卡姆”不是在所有的地方都均匀传播的，而是有些地区流传的气氛比较浓厚，有些地区则比较稀疏）、吸收、适应等都会受到社会因素、政治因素和宗教风俗习惯的影响。

显而易见，木卡姆的研究应该跳出单纯的音乐研究而形成涉及社会科学诸多部门的综合研究范围。在木卡姆综合研究的范围之中，“十二木卡姆”歌词的研究应当是一个非常重要、不可或缺的领域。

众所周知，维吾尔“十二木卡姆”中各首乐曲除迈尔乎里之外，都要填唱歌词。可以说，木卡姆是维吾尔音乐与维吾尔诗词相结合的具体体现。既然如此，脱离开歌词仅就其旋律，亦即仅就其音乐形态研究“十二木卡姆”，就会使木卡姆研究趋于片面，并无法充分反映“十二木卡姆”作为一个整体的状况及其特殊性。因此，我们认为：在木卡姆研究中，应将旋律曲调与歌词结合起来加心研究。木卡姆的歌词使木卡姆旋律曲调的内容具体化，通过艺人们所填唱的歌词，以清晰的内容促进了对该歌词所配乐曲曲调的理解。同时，在听众中产生的美学

意识会进一步加深。其结果是可以充分获得木卡姆表演所意图达到的艺术的、审美的情趣以及社会效果。

在木卡姆歌词研究中，50年代吐尔地阿洪演唱并传承至今的“十二木卡姆”原词占有重要的位置。现在正在演唱、几次出版的木卡姆歌词当然也应该研究，然而这些歌词在整理和补充完善“十二木卡姆”的过程中，出于发展、创新、甚至是改造的意愿，已呈现出一种新的面貌。在这里，我们并非要评议这些歌词的对错，只想说，它同吐尔地阿洪给我们留下的原来的歌词有了相当大的区别。

我们之所以说吐尔地·阿洪演唱的歌词重要，其原因是很清楚的。据我们了解，远的不说，就是在16世纪，即苏丹阿不都热西提汗时代整理维吾尔木卡姆时，木卡姆是由哪些人配上怎样的歌词演唱的现已无从知晓，因为它未曾留下记录。在那之后，甚至直到吐尔地阿洪在世为止的这个期间，木卡姆是由哪些人配上怎样的歌词演唱过，同样没有人知道。所以，吐尔地·阿洪所演唱的这些歌词可算是传至我们手中最古老的第一代木卡姆歌词。

歌词的出现

吐尔地阿洪演唱的木卡姆歌词是1964年，亦即为赶上《十二木卡姆》由万桐书等先生记谱的乐谱出版，而由音乐家协会作为内部资料用活体铅字印刷出来的。原来，它是1954年维吾尔“十二木卡姆”进行第二次补充录音时，由尼米谢依提大毛拉（阿尔米亚·艾力）记录，后来又对照录音加以补充的。这份歌词，亦即尼米谢依提大毛拉的手稿在音乐家协会保存了下来。这可谓是一大幸事，因为它为那些歌词的出版创造了可能。此事的过程如下：

1963年，大概是在夏季的一天，我去音乐家协会办事，见到则克力·艾勒帕塔在根据录音对吐尔地阿洪演唱的木卡姆曲调及歌词进行对照和整理。我向他询问，他说：“这原是大毛拉整理的歌词，吐尔地阿洪演唱的木卡姆歌词我还没太弄明白，所以正在这儿对照呢。”我问：“就只有这么一份吗？”他说：“好像是这样。”时隔不久，音乐家协会决定将歌词印出来并将它交给作家协会。受作家协会的委托，这些歌词由已故的热合木吐拉和我（阿不都许库尔·吐尔地）[①]。原歌词手稿非常整洁、完全，但对不解词语的注释却不充分。待各词语的注释补充完、正字法错误纠正过来之后，该歌词就于1964年作为内部资料印了出来。还应说一下的是，在那份歌词的序言中，大概由于是内部资料，歌词的整理情况、整理人尼米谢依提大毛拉和出版筹备的过程均未注明。

还有一件令人遗憾的事，那就是歌词印出来尚未散发的时候，1964年的“文学艺术界整风”运动就开始了。在左倾政策的影响下，这份歌词未能向社会

各界散发。

"文化大革命"之后，这份歌词经历了诸多浩劫之后被印刷并散发到了从事木卡姆研究的各位学者的手中。这成了整理、演唱木卡姆的主要依据。也就是说，吐尔地阿洪留下来的木卡姆歌词在整理、补充和研究木卡姆的过程中起到了异乎寻常的作用。应该说明的一件事是，"十二木卡姆"的这份原来的歌词于1986年被青少年出版社由库尔班·巴拉提担任责任编辑抄录了下来，经部分修改后正式出版。遗憾的是，在该出版物中，每一套木卡姆歌词的目录都被删除。相关的注释只在书后依字母顺序的排列付印。在该书的序言中，这份歌词的来源以及整理的过程等均未注明，造成了似乎是由他们自己整理、是首次发表的错觉。这些都使原歌词的真实面貌进一步隐藏了起来。我认为这件事有必要澄清，并提请社会公众注意。

歌词的特殊性

吐尔地阿洪为我们留下的"十二木卡姆"歌词，不仅形式多样，内容也十分丰富，意义深远。它们是传承久远的民歌，维吾尔古典文学的优秀典范，也有一些属于长篇叙事诗、史诗的片断。在"十二木卡姆"中由吐尔地阿洪演唱的这些歌词可以说是维吾尔文学简要的诗歌荟萃。这些歌词中有民歌12篇（而不是段、节数），有从如《艾里甫与赛乃姆》、《玉素甫与佐莱哈》、《赛乃拜尔》等民间叙事长诗中采撷的片断15篇，除此之外的歌词全都是从古典文学中采用的格则里[②]，它们总共包括由17位古典诗人写的280首格则里诗（有些采用的是格则里格式的诗歌的篇章、片断）。木卡姆歌词中唱得最多的格则里诗是艾里西尔·纳瓦依[③]（共有189首）、巴巴热依木·麦西热甫（共有32首）和胡外达（共有22首）的诗。由此足以说明这些诗人在维吾尔"十二木卡姆"的发展史中所起到的重要作用。除他们之外，像甫祖里、翟拉里、诺吾比提、艾合买提·耶赛维、毛拉·比拉里、迪力阿热木等诗人也有一部分格则里诗作为木卡姆歌词被传唱了下来。从这里可以看出，"十二木卡姆"同维吾尔古典文学是紧紧捆绑在一起的，这二者总是一起发展、同等提高。

从木卡姆歌词的总体来看，除了吐尔地阿洪保存下了维吾尔"十二木卡姆"、将其传承给我们的特殊贡献之外，我们还可以肯定，他是对维吾尔文学，特别是对维吾尔古典文学尽善尽美的博学之人，是同我们这些著名古典诗人的诗作密切接触相识的人。在1952年和1954年对"十二木卡姆"进行录音的时候，当时的文化局里也许还没有属于古典文学范畴的资料，因此木卡姆演唱者和歌词整理者也没有参考书面资料的机会与学识。也就是说，这份歌词都是凭借头脑中的记忆

演唱的，这充分显示出了我们的老前辈异乎寻常的能力。对这样的能力，我们不可能不称赞不已。

在整理“十二木卡姆”的歌词时，将这份歌词填写到万桐书先生等人整理、记录的木卡姆曲谱下面是不可能的。因为曲谱是自左向右书写，而歌词是自右向左书写的。这个问题最后只能通过将曲谱和歌词编号加心解决。也就是说将木卡姆的每一部分所唱的格则里诗的每一行都顺序编号，使这一顺序号与曲调的编号相符。这样做，虽然未能清楚地表明歌词中的词语所对应的曲谱，也未能明确指出该词是唱短音还是长音，但总可以保证曲调（曲谱）的各行同歌词各行不被混淆，能够正确地得以演唱。所以，在学习吐尔地阿洪演唱的“十二木卡姆”并再次表演的过程中，这种做法起到了很好的作用，为学唱和录音提供了方便。还应该指出的是，吐尔地阿洪所唱的歌词的作者都未曾说明。据说，吐尔地阿洪离开曲调就背不下歌词来（也许是他不愿意说）。在这种情况下，歌词整理者尼米谢依提大毛拉要搞清所有歌词的作者就要付出非常繁重的劳动，这是一件要求有异常能力的工作。自有维吾尔诗词的自豪与荣耀以来，尼米谢依提大毛拉能胜任如此困难的工作确实值得永远怀念和称颂。

我们说维吾尔“十二木卡姆”同维吾尔文学、特别是同维吾尔古典文学紧密相联，事实也的确如此。无论是“十二木卡姆”，还是各种地方木卡姆，将它们想象成没有歌词的木卡姆是不可能的。这样的联系当然反映在许多方面。谈到吐尔地阿洪演唱的木卡姆歌词时，指出以下两个方面是特别必要的：一，是音乐旋律与唱词内容的联系；另一个，是曲调、旋律的节拍、节奏与唱词格律的联系。说到内容联系时应当看到，木卡姆曲调与其所反映的内容是基本协调一致的。维吾尔“十二木卡姆”由三部分组成，它们是“琼乃额曼”、“达斯坦”和“麦西热甫”。它们的曲调形式、旋律结构、节拍、节奏都互有区别。所以为木卡姆各部分所填配的歌词内容也都不相同。木卡姆的“琼乃额曼”部分基本上是稳健、轻柔的，反映出一种深邃的智慧。因此，为“十二木卡姆”中的“琼乃额曼”填配的歌词都充满了人生的苦难经历给人类留下的心灵折磨的倾诉，对伤感的爱情、无情无义的情人的控诉，别离之苦的表白。大都属于反映了悲愁伤痛、苦恼郁闷的格则里诗。让我们看一看吐尔地阿洪唱的歌词吧：

爱情的秘密须问被离愁俘获的弱者，
追欢逐乐的诀窍应求教于享福之人。

对于我们除了仁爱的天性再无其它秉赋，
背信弃义的习性去问那些绝情寡义之人。

世道的坎坷使我们虚弱不堪而且苍老，
丰姿绰约和精力须问年轻标致的丽人。

（纳瓦依诗，《拉克木卡姆·木凯迪满》）

正如民众往国王头上抛撒金币银钱，
园中盛开的百花向你撒去绿色叶片。

这是怎样一种情义，每夜直至拂晓，
你睡得多香甜，而我苦闷得彻夜难眠。

人世并非永恒，生命也很薄情，
即使是短暂的一瞬，也应与友人共欢

（纳瓦依诗，《拉克木卡姆·克其克赛勒克》）

有一天将我置于火上像疯子般杀戮，
醉熏熏驰骋马上使我像乞丐样伏诛。

尽管对我心施恩惠吝悯我的衰微虚弱，
却仍会使百般折磨降我头上不由自主。

上述曲调的忧郁苦闷与歌词内容相吻合，从它们中间有时也透露出一些欢乐的气氛、喜悦的心情和生动的魅力。

“十二木卡姆”“达斯坦”部分的歌词内容又是另外一个样子，它们大多取自民间叙事长诗或史诗，其中表现出了恋爱的感情遭遇，忠诚、信义及人类的品行操守等等，唱出了倡导道义、神秘主义的歌词。这种情况也可以认为来源于实际。就是说，它们是在麦西热甫的婚嫁喜庆场面、在特殊的场合，还有就是在大清真寺礼拜堂守夜④中唱出来的。我们没有举出“达斯坦”部分所填唱的歌词的例子，因为对于读过木卡姆歌词、研究过木卡姆的人来说，对这些情况都应该明白无误。

“十二木卡姆”同维吾尔诗词还有一种联系，那就是格律的联系。这种联系表现在木卡姆曲调的节拍、节奏与为其填配的歌词的节奏、格律的相互协调上。吐尔地阿洪所演唱的“十二木卡姆”歌词中，这样的协调一致非常鲜明可见。木卡姆歌词的基本部分，特别是“琼乃额曼”部分，几乎都是用维吾尔古典诗词中

的阿鲁孜格律[5]写成的格则里诗。这些格则里诗当然不是仅依一种格律所写成，而是有各种格律的格则里诗。比如说：在每套木卡姆的“琼乃额曼”部分的散板序曲中，有好几套木卡姆基本上唱的都是属于一种格律的格则里诗。如“纳瓦”、“乌孜哈勒”、“拉克”、“且比巴亚特”、“潘吉尕”等木卡姆填配的歌词都是属于“拉马勒格律”的格则里诗。

如“拉克”木卡姆的“散序”：

爱情的秘密须问被离愁俘获的弱者，
追欢逐乐的诀窍应求教于享福之人。

（纳瓦依诗）

这首诗的格律形式是“法依拉通，法衣拉通，法衣拉通，法衣龙”（failatun，failatun failatun，failun，－v－－/－v－－/－v－－/v－－）.[6]

“拉马勒格律”的八行诗也被称之为“麦赫祖卜格律”。

“且比巴亚特”木卡姆也是用这种格律的格则里诗唱出的：

哎，你容颜中透出慈祥从来清晰可见，直到永远，
即使在它那微小的光亮中漂泊也是睿智之选。

上面提到的其他木卡姆也是如此。至于“斯尕”、“乌夏克”、“巴雅特”等木卡姆的序曲，则是采用了其他格律的格则里诗。

“乌夏克”木卡姆的序曲：

假如没得我的死讯，死亡会不时在你面前呈现，
死神揪住你脖领不放，百般乞求叹息奈何徒唤。

这段诗句的格律形式为“梅法依龙，梅法依龙，梅法依龙，梅法依龙”（mɛfailun，mɛfailun，mɛfailun，mɛfailun，v－－－/v－－－/v－－－/v－－－）海贾孜八行诗“萨里木格律”。

“巴雅特”木卡姆的序曲也是这种格律：

见到我生命的哀伤我几至于达到癫狂，
我祈求一举毁坏我已破损的生活状况。

这种情况表明，用上述两种格律演唱的木卡姆，其音调节拍中也有一定区别。除此之外，一套木卡姆的序曲填配两三种格律的不同格则里诗的情况也较为常见。比如，“木夏吾莱克木卡姆”的序曲是32行格则里诗，这些格则里诗分别属于三种格律：

> 哎，你容颜的春色使清晨生机盎然，
> 由此而花木葳蕤，百灵鸟百转千鸣。

这是读成“莫斯台夫依龙，莫斯台夫依龙，莫斯台夫依龙，莫斯台夫依龙，”（mustɛf′ilun，mustɛf′ilun，mustɛf′ilun，mustɛf′ilun，－－v－/－－v－/－－v－/－－v－）的拉贾孜八行诗的“萨里木格律”。

第7行到第28行则填唱了另外一种格律写成的胡外达的格则里诗：

> 7：对那缔造宇宙的胡达无限称颂和赞美，
> 8：是他创建了世界又用泥土创造了人类。

这些都是“梅法依龙，梅法依龙，梅法依龙，梅法依龙，（mɛfailun，mɛfailun，mɛfailun，mɛfailun，v－－－/v－－－/v－－－/v－－－）”形式的海贾孜八行诗“萨里木格律”。

直至29行，即：

> 话到嘴边不可象绵延的线聊个没完，
> 谁越过此限就会神魂颠倒酿成弊端。

这是拉马勒八行诗“麦赫祖卜十格律”，其格式为：“法依拉通，法依拉通，法依拉通，法依龙”，（failatun，failatun，failatun，failun，音节长短发音为－v－－/－v－－/－v－－/－v－）。

从这些例子中可以看清，“木夏吾莱克”木卡姆的序曲不是因为长，而是因为它的曲调节拍变化，才有了用三种格律的格则里诗唱出来的情况。还有一点应该强调，就是有些人见木卡姆的序唱不用手鼓击节，就认为它是无节奏的音乐，这实际上与音乐的事实不符。在这个部分，格则里诗格律节奏的变化，表明木卡姆曲调也是以一定的节奏演唱，这些节奏同时在变化。

随着木卡姆曲调中节奏、节拍的变化，其歌词的格律也跟着变化的情况，在“琼乃额曼”的太艾则部分更为突出。

“木夏吾莱克”木卡姆的“太艾则”填配了58行格则里诗，它们是艾里西尔·纳瓦依用三种格律写成的六篇格则里诗的片断和麦西热甫用“木塔卡里卜格律”写成的一篇格则里诗。它们的顺序如下（下面标出的是诗行的序号）：

1. 哎，你容颜的春色使清晨生机盎然，
2. 由此而花木葳蕤，百灵鸟百转千鸣。
……
15. 哎，七重景象计划实现出自你的思想建筑师，
16. 你无足轻重的再次庇护一切创造都是暂时。

这些格则里诗是“莫斯台夫依龙，莫斯台夫依龙，莫斯台夫依龙，莫斯台夫依龙，（mustɛfl ilun，mustɛfl ilun，mustɛfl ilun，mustɛfl ilun，－－v－/－－v－/－－v－/－－v－）”形式，属于拉贾孜八行诗“萨里木格律”。在它后里开始的是麦西热甫的格则里诗：

21. 我为享受爱情之炎的焚烧而来，
22. 我为看你面如满月的脸庞而来。
……
35. 请你将恩惠之门朝麦西热甫敞开，
36. 我为在爱情之火中焚烧而到这里来。
……

这些格则里诗的格律表现为（弗埃依龙，弗埃依龙，弗埃依龙，弗埃依龙，fɛilun，fɛilun，fɛilun，fɛilun，其音节长短发音为v－－/v－－/v－－/v－－），被称之为木台卡里卜十八行诗“艾斯莱木”。

像那种格律的纳瓦依的两行格则里诗之后，又唱的是纳瓦依如下的格则里诗：

41. 别以为鸿运即将降临而过早地高兴，
42. 往事无需回首，遇到厄运立即将其忘个干净。

这就是说，这里又变成格律表现为（“mɛfailun”梅法依龙，音节发音长短为v－－－）形式的海贾孜八行诗“萨里木拜合里”[7]。

在吐尔地阿洪所演唱的木卡姆中，某一部分填配好几种格律的格则里诗或某一种格律的两三首格则里诗（或片断）的情况也经常遇见。对这种情况可以理解为仅仅是出于配合曲调变化的原因所至。

在吐尔地阿洪所唱的歌词中遇到的重复现象相当多。对这种情况有些人诠释为是因为吐尔地阿洪的歌词功夫不够扎实，是由于其歌词的贫乏而造成的。我认为问题不能那样看。比如说，吐尔地阿洪的歌词中重复得最多的是纳瓦依的以“哎，你容颜的春色使清晨生机盎然”一句开头的格则里诗。这首格则里诗共14行，如果完全唱出来足够填满一支曲调。

这首歌词在“十二木卡姆”的六支曲调中重复唱过（这六支曲调是:《拉克木卡姆》的“奴斯赫”，《且比巴亚特木卡姆》的“克其克赛勒克”，《木夏吾莱克》的“序曲”，《潘吉尕木卡姆》的“太艾则”，《乌夏克木卡姆》的“奴斯赫”）。

这首格则里诗为什么被重复唱了那么多次呢？这不能说是因为吐尔地阿洪的歌词贫乏所至。在这里只有通过将此歌词所配曲调的节拍特点与格则里诗的格律对比，才能得出正确的结论。该首格则里诗是用阿鲁孜韵律中很少见的拉贾孜八行诗“萨里木格律”写成的，也就是“莫斯台夫依龙，（mustɛfilun，音节长短发音为－－v－）”的四次重复。在全部木卡姆的所有歌词中，像这种格律的格则里诗还能遇到两首。其中一首是纳瓦依以双行诗（民间歌谣）所撰写的:“有一天那刽子手将我像疯子般杀戮，醉熏熏驰骋马上使我像乞丐样伏诛。”开头的格则里诗，这首格则里诗也在三处重复过（这三处是:《恰哈尔尕木卡姆》的“太艾则”、《乌夏克木卡姆》的“太艾则”和《巴雅特木卡姆》的“太艾则”）。除此之外，还有纳瓦依以双行诗（民间歌谣）“哎，七重景象计划实现出自你的思想建筑师，你无足轻重的再次庇护一切创造都是暂时。”开头的格则里诗，它也在三个地方重复过（这三个地方是《纳瓦木卡姆》的“奴斯赫”、《恰哈尔尕木卡姆》的“奴斯赫”和《艾介姆木卡姆》的“太艾则”）。再加上这首格则里诗较为复杂，难于理解，不可能不重复。所以，我们作出:“木卡姆中歌词的重复不是由于格则里诗贫乏，而是出于木卡姆曲调的要求”这一结论才符合实际。

在这里，吐尔地阿洪所演唱的木卡姆歌词中的这种重复也使我们懂得了木卡姆歌词并不是固定的。自吐尔地阿洪演唱的歌词直到今天还在演唱的歌词，甚至被称之为“整理过”的木卡姆歌词，也不是固定不变的。自起始以来，各种木卡姆的歌词就从来没有固定过。木卡姆歌词总是根据演唱者的倾向和水平，气氛和意图，表演木卡姆的场合的特殊性，同时还要根据听众的要求而改变。在这里面，当然社会发展起了一定的作用。所以，某一部木卡姆曲调填配某一位诗人的不同诗词或填配各不相同的诗词确实是现实存在的事。为此，在整理和普及木卡

姆歌词时，不能将它绝对化，不能为每一套木卡姆确定专门的歌词，不能把它变成一成不变的东西。

研究吐尔地阿洪演唱的木卡姆歌词的原件是一个重要的研究课题。当然，除研究那些歌词的内容之外，重要的是搞清这些歌词的格律，尽可能将它们与木卡姆曲调的节奏进行对比研究。要完成这件事，仅靠吐尔地阿洪演唱的歌词的出版版本很难做到，因为在那个时代，歌词是依照口头演唱记录下来的。另一方面，那个时候也尚未形成与记录察合台语的规则、音标等相关的学术规范。所以，对已经出版的版本有必要同作品的原稿对照，并予以纠正。这项重要的工作如果有专门的部门负责，就有可能做好。

注释：

① 对此事的真实性，出席“第六届国际木卡姆研讨会”的万桐书先生可以作证。

② 格则里——本是阿鲁兹韵律诗的一种音律，后泛指用格则里音律写的诗以及用格则里诗谱的歌曲和以此音律传颂的民歌。

③ 这些格则里诗都不是格则里诗的全文，有些仅仅是几首双行诗（民间歌谣）的片断。前面所引用的也是如此。

④ 守夜——亦叫“坐夜”，伊斯兰教用语。指在“大赦之夜”，即“盖得尔夜”、“平安之夜”（阿拉伯文“Lailat al-kadr”），希吉拉历九月（莱麦丹）二十七日之夜礼拜、祈祷、彻夜不眠以示纪念《古兰经》所示的安拉于该夜颁降经文一事。

⑤ 阿鲁孜韵律——维吾尔古典诗词最有影响的韵律之一。它包括塔维勒、马狄德、巴色特、瓦非尔、卡米勒、哈扎吉、拉贾孜、拉马勒、蒙萨里赫、木札里、木克塔扎普、木桔塔斯、萨里、哈非夫、木塔卡里卜、木塔达里克、贾锹德、木沙克勒、卡里卜、萨克勒等二十多种格律。其格律除限制音节数和要求押韵外，就像汉语的格律诗词严格要求平仄一样，还对各音节诵读时发音的长短有严格的规定。

⑥ 格律形式——凡本文所标诗词的格律形式，译文中除用汉语汉译国际音标将维文转写拼音以示字母音节外，均用括号标出各音节在朗读时所发的长短音（区别在于长音发音在70毫秒以上，短音发音在70毫秒以内），标音符号为“—”表示发长音，“V”表示发短音。

⑦ 拜合里——阿鲁孜格律诗的结构音律名称。

扎品音乐的革新还是形式化

——对马来社会中木卡姆最新意义的一些看法

吉萨·杰尼金

扎品音乐（Zapin music）是中东文化与马来文化交流的结果。它有两种原始形式，一种叫“阿拉伯扎品（zapin Arab）”，另一种叫“马来扎品（zapin Melayu）”，都在马来西亚保留着。马来扎品是由当地马来人多年来改编而成的一种混合形式的群舞套曲。

马来社会由幅员广大的东南亚岛屿及马来半岛构成。在马来西亚，马来人以多数民族自居，在新加坡或在爪哇和苏门答腊，他们则是少数民族。他们共同的特征就是他们的文化产物，特别是舞蹈和音乐，以及他们的语言，称做“Bahasa Melayu”[①]。这两个特征都在他们的宗教，即伊斯兰教中得到了独具特色的诠释。伊斯兰教是马来民族身份最重要的表征。因此所有体现马来民族地位的文化标帜都紧密地与伊斯兰教相关，包括有关用语，以及具体的物质体现，如乐器、舞蹈道具及服装等。

扎品音乐的历史深深植根于印度洋地区民族及社会团体的长期社会活动中，尤其是在受到开放的穆斯林影响的地区。对于音乐中的所谓“小传统”[②]，影响最大的是源自也门，特别是其沿海地区如“Sihr”等地的一些做法。

儒尔根·埃尔斯纳曾描述过也门哈德拉茂特地区婚礼仪式中的一段称做“札分（zafin）”的舞曲（īqā^{c}[③]）。这是一种男女分开演奏的音乐。札分的明显特征就是舞蹈和鼓点，至今它都好像是一项必备节目。1980 年儒尔根·埃尔斯纳录过它的鼓点[④]，现在应该已经很不相同了，急需对这一领域尽快进行深入调查。另外一项值得一提的细节，那就是埃克哈德·勒鲍尔曾说，“札分”做为阿拉伯世界的一种仪式舞蹈，是最早有记录的音乐现象之一，有经典文学做为佐证，而且至今似乎都没有什么明显变化。不过，这种看法目前还没有充分的证据，所以应该尽快加以补充完善。

扎品音乐在马来穆斯林音乐文化中的地位很矛盾：一方面，它是一种娱乐性音乐，不断继续发展着，毫不顾忌其宗教联系及宗教意义[⑤]；而在另一方面，扎品又是马来族穆斯林为数不多的几项文化标志之一。各种不同的文化团体都成立了各自的扎品歌舞团，对扎品舞蹈的研习和完善活动遍及整个马来半岛。“木卡姆（maqam）”[⑥]这一用语也与扎品联系在一起，它的意思主要是指某种带有特定快慢节奏的音乐形式。

莫赫德·阿尼斯·德·莫尔对扎品音乐做了一个初步描述，说明其遵循着一定结构形式[⑦]：

（1）开场段落，称为“塔克希姆（taksim）”，由“甘布斯（gambus）”独奏

（2）“传统甘布斯调”由甘布斯和鼓的节奏进行伴奏

（3）声乐曲调以 A－B－C 结构持续到乐段结束，中间穿插（kopak）的鼓点节奏

（4）最终段落，为“科帕克”或“塔赫提姆（tahtim）”的尾声节奏上

从音乐的角度来看，这些部分被认为遵循着一定的木卡姆式的结构，其用语及实际的曲调结构会有变化。而据我的观察，对于木卡姆做为一种结构基础，各表演团体的理解也各不相同。

最近扎品音乐中出现了两种不同的发展方向。第一种方向，一些音乐家认为有责任保持传统的音乐实践[⑧]；第二派音乐人则倾向于在音乐及舞蹈中创造新的结构，但同时在其改革的音乐中，他们又比第一派音乐人更为注重保持木卡姆式的结构。

对待传统音乐的不同方式，具体体现在对甘布斯琴的使用方式上。库尔特·萨克斯，贾阿普·康斯特及劳伦斯·毕铿[⑨]在对这种乐器的探讨中，更注重于对其尚未探明的历史渊源感兴趣，而不是其实际使用。过去几年中，拉瑞·希拉丽[⑩]综合了各种不同观点对这一课题进行了研究。总的来说，我们可以认为，在宗教层面上，马来西亚的甘布斯与也门哈德拉莫特的甘布斯对马来文化的认同感起着重要的作用，另一方面，甘布斯也是扎品音乐的一个象征。以下我要非常简要地介绍一下这两种甘布斯[⑪]。

有关这两种乐器各部位的马来本土名称：

Kepala	头
Telinga	弦轴盒
Leher	指板
Badan	琴体
Kulit	皮子

Muka	琴面
Gertak	弦枕
Buntut	带叉的琴尾（spike derivated tail）
Lubang Bunyi	音孔
Dawai	弦

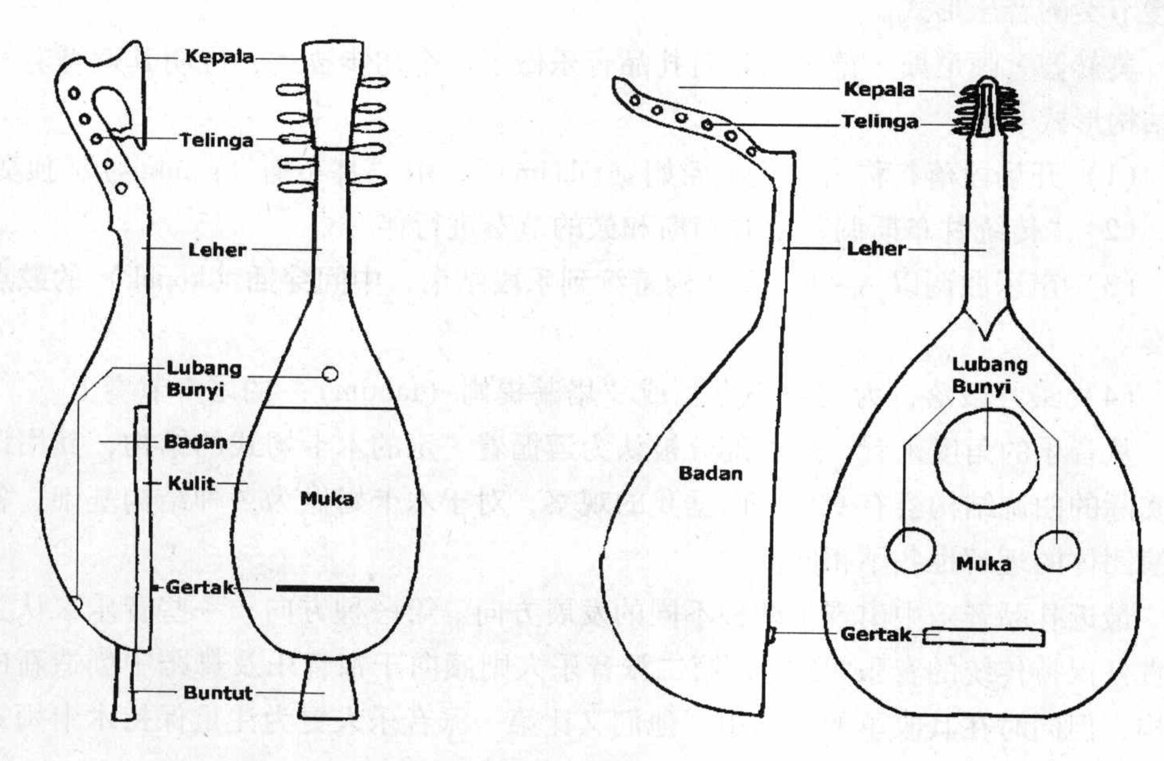


图 1a. /Ib：马来甘布斯及也门哈德拉莫特甘布斯简图

最广泛的名称	马来甘布斯	哈德拉莫特甘布斯
琉特琴类型	“钉状”琉特琴	“带玛”琉特琴
本地的同样异名乐器	塞鲁当 佩拉胡 拜瓦克 希亚兹 帕勒帮	阿拉伯甘布斯 乌德琴
弦数	7－9 弦	11 弦
弦序	3－4 组双弦，最低的弦为单弦	5 组双弦，一根低音弦为单弦
定音	绝大多数为纯四度定弦，从低到高为 E－A－D－G－C	绝大多数为纯四度定弦，从低到高为 B－E－A－D－G－C
演奏方法	拨子（羽管、塑料）	拨子（羽管、塑料）

图 2　马来社会甘布斯琴的一些细节比较

其他重要的乐器包括：小型的双头马瓦斯（marwas）琴，一种叫热巴纳（rebana）的手鼓，一种叫苏玲（suling）的竖笛，锣，某种手风琴和小提琴。后两种乐器是用来替代口琴和一种叫索三塞琴（so sam sai）的乐器的，这两种都源自泰国南部，那里也是穆斯林占多数。由于20世纪60年代发明了这种手风琴以后，口琴和那种叫做索三塞的三弦琴就很少用了。在这种手风琴上演奏的和声看起来肯定是“西方”式的，但在马来音乐文化中实际并非如此，该地的口琴演奏也与欧洲音乐思维中的和弦进行不能类比⑫。

另一项经常被人探讨的话题是扎品音乐中规整的格律结构。其中一个基本原因是，它的主体歌曲，即所谓的潘腾（pantun），是四行诗，于是主旋律几乎都被分为4个部分，或是两个双行，例如：

1. **Dua** tiga kucing berl**a**ri / Mana sama si kucing bel**ang**/
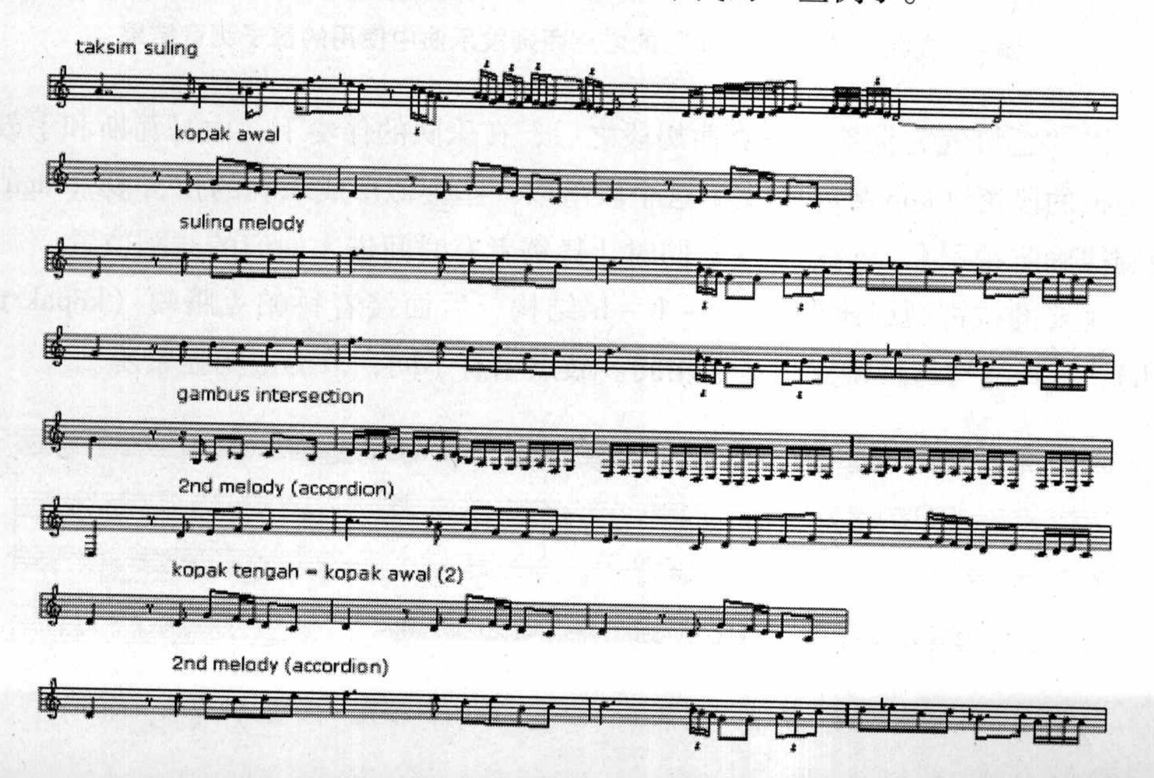
   Dua tiga boleh ku c**a**ri / Mana kan sama cik abang seor**ang**.

2. Ka**lau** adik pergi ke k**o**ta / Jangan lupa singgah ke pe**kan** /

   Ka**lau** sungguh bagai dik**a**ta / Nyawa dan badan saya serah**kan**

对结尾做不同的强调，以及潘腾结构中不同寻常的头韵，在一句诗中的前后两部分构成了不同的韵律变化。在扎品音乐中总是可以看到对重音位置做不平均分配。最后表达为舞蹈节奏，不同长度的舞步及旋转，完成整个的动作结构。所以，虽然扎品是一种很短的形式，格律框架也很工整，但实际上它的节奏难度很大。

下面我要向你们介绍几段音乐例子，以及相关的一些看法。这些都是近期实地采集的一些扎品音乐的录音以及20世纪80年代的一些例子。
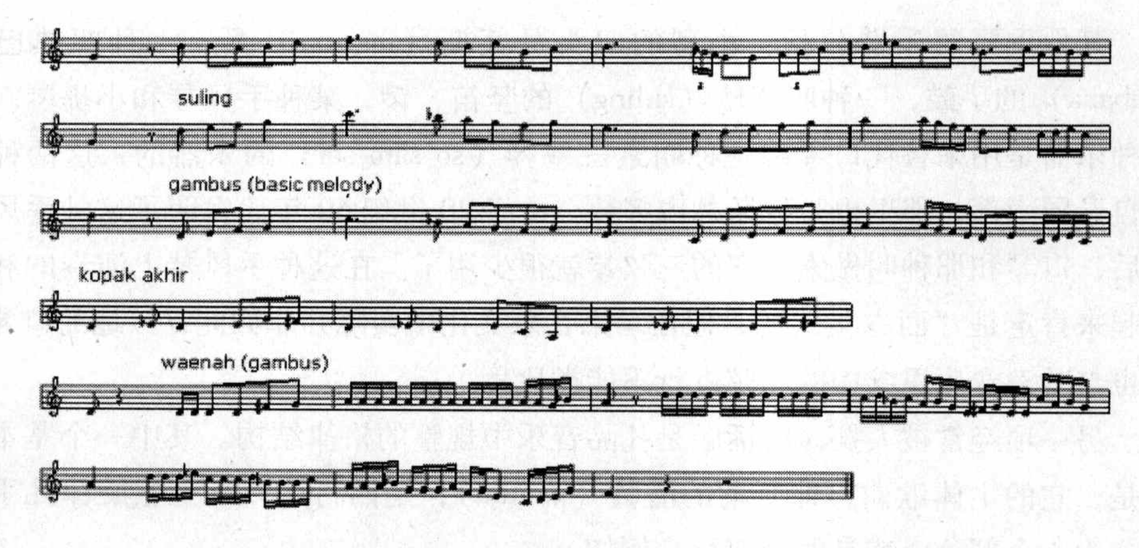




图 3　扎品舞蹈“纳姆·萨迪（Naam sadi）”的乐曲结构

这支扎品舞[13]包含着所谓“阿拉伯扎品”中非常普遍的结构，阿拉伯扎品是一种结构比较复杂的扎品音乐[14]。音乐以笛子演奏的塔克西姆段“（taksim）”开始，贯穿于以后各旋律部分的音乐轮廓之中：

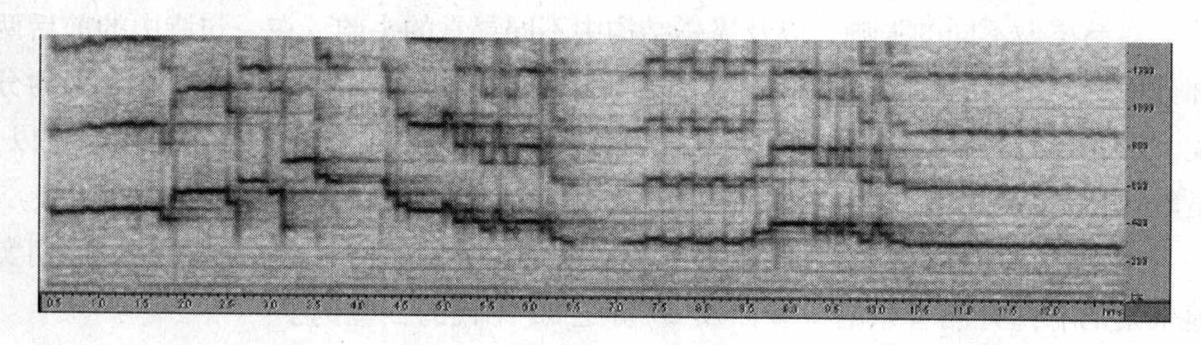


图 4　在扎品“Naam Sadi”的塔克西姆段乐曲中使用的笛子测音结果

以“三口气”演奏了塔克西姆段之后，在乐队的伴奏下，由马瓦斯和手鼓演奏上板的段落（kopak awal）[15]。这个段落以一些类似形成乐句的拉古段（lagu）[16]的旋律确定拍子及节奏松紧度，同时让舞蹈者有时间进入他们的舞蹈位置。

主要的拉古型旋律为 a－a′－b－b′结构，后面接着科帕克腾嘎（kopak tengah）[17]，其结构与科帕克阿瓦勒相同。鼓点稍有不同，节奏上明显紧凑。

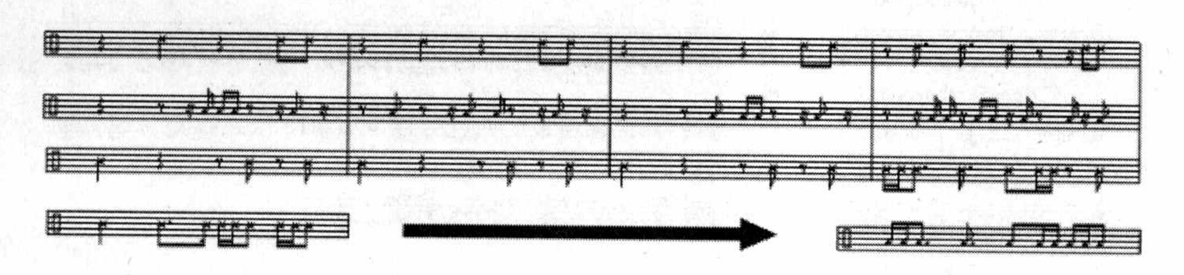


图 5　扎品纳阿姆·萨蒂“（Naam sadi）”中的科帕克·腾嘎（kopak tengah）

在拉古段中，主导乐器是变换的。阿拉伯扎品风格中一项非常重要的技巧是在甘布斯上将旋律主线细腻地表现出来。最后，后一段拉古段结束后，紧接着是一段由甘布斯固定音型衬托的科帕克·阿克希尔[18]，以及一段叫做瓦埃纳[19]的乐曲，主要突出甘布斯的演奏，其最后一音比塔克希姆的最后一个音差不多高了一个小三度。

总体上来看，扎品的音阶结构取决于其所包含的拉古段[20]。在扎品或其邻近的舞蹈形式中，我没有见到过约定俗成的或人为规定的固定的特殊音阶或音程关系。

现在我们来看一看其他例子。下面是扎品音乐中的“布龙布龙阿亚姆（Burung burung ayam）”，是按照阿赫迈德·玉素甫（Ahmad Yusoh）重新编排过的，其中有一段甘布斯及手风琴演奏的非常有趣的塔克希姆，也是以“三口气”演奏的：
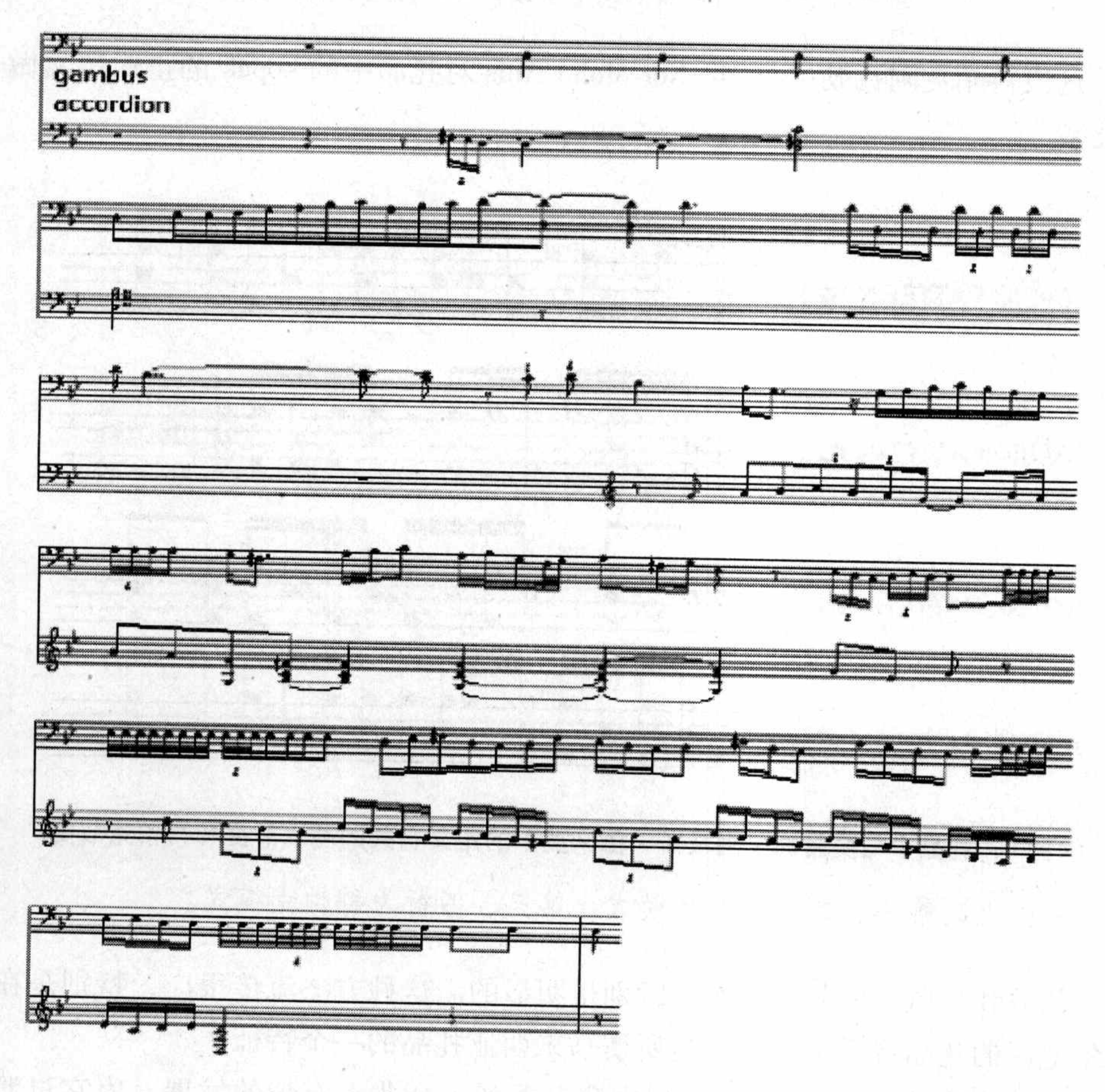


图6　扎品“布龙布龙阿亚姆”中由甘布斯和手风琴演奏的塔克希姆

手风琴的功能差不多，它的气息总的来说短而强[21]。塔克希姆之后是一段非常短的科帕克阿瓦勒：
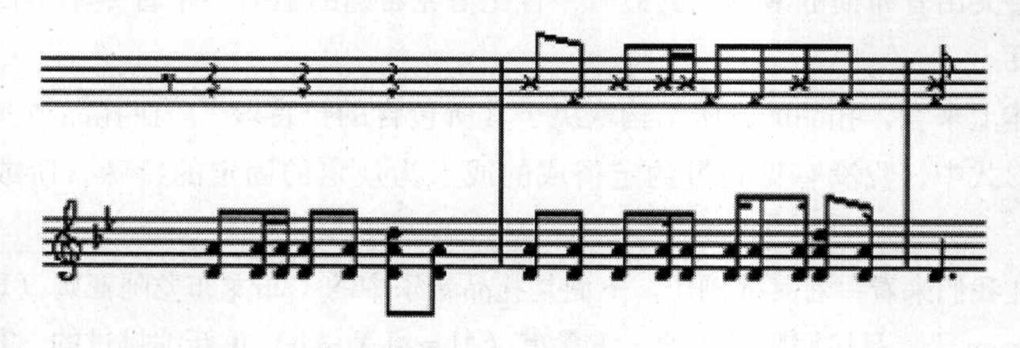


图7　扎品“布龙布龙阿亚姆”中的科帕克阿瓦勒，
第一行中我们可以看到两个手鼓，第二行是手风琴演奏

这段科帕克阿瓦勒可与 Md Nor Mohd Anis 对扎品中的 kopak 的正式定义做一个比较[22]：

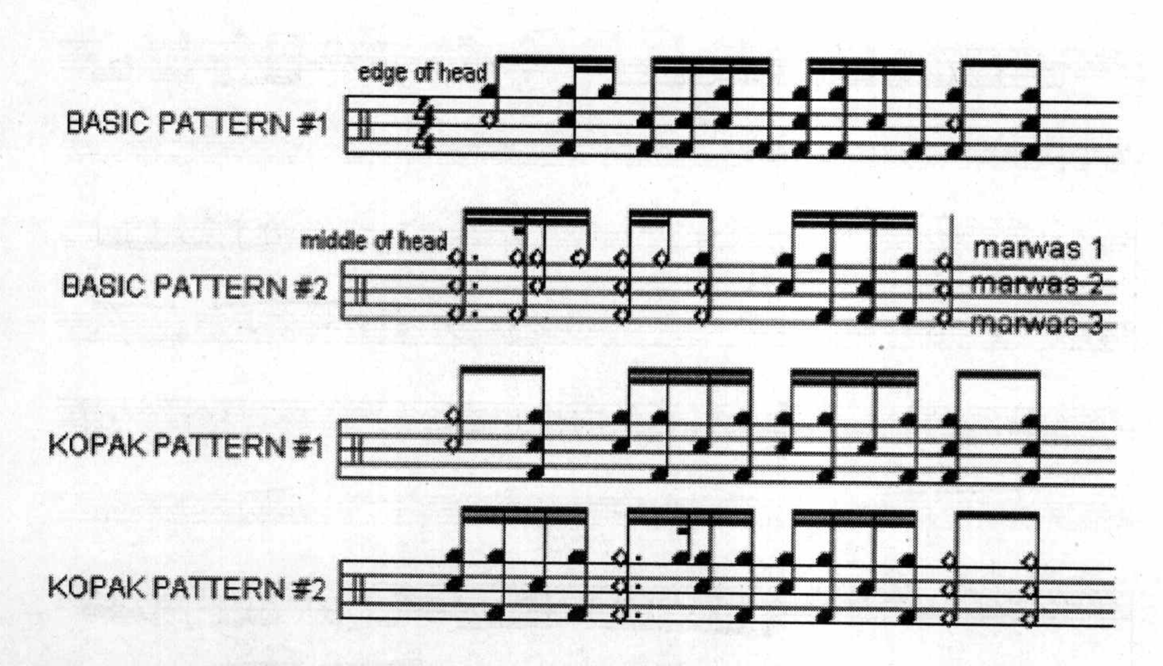


图8：扎品中与莫赫德·阿及斯·德·莫尔的定义有关的基本节奏和科帕克节奏

注：上列第一、二行为基本模式，第三、四行为科帕克模式。

从鼓和手风琴的分工来看，区别是明显的。这种方法流传很广，特别是在约霍尔地区的扎品音乐中。它也是所谓马来西亚扎品的一个特征[23]。

在主旋律的 a－a′－b－c 结构中我们看到了个非常有趣的发展，由它过渡到完整的科帕克腾嘎：
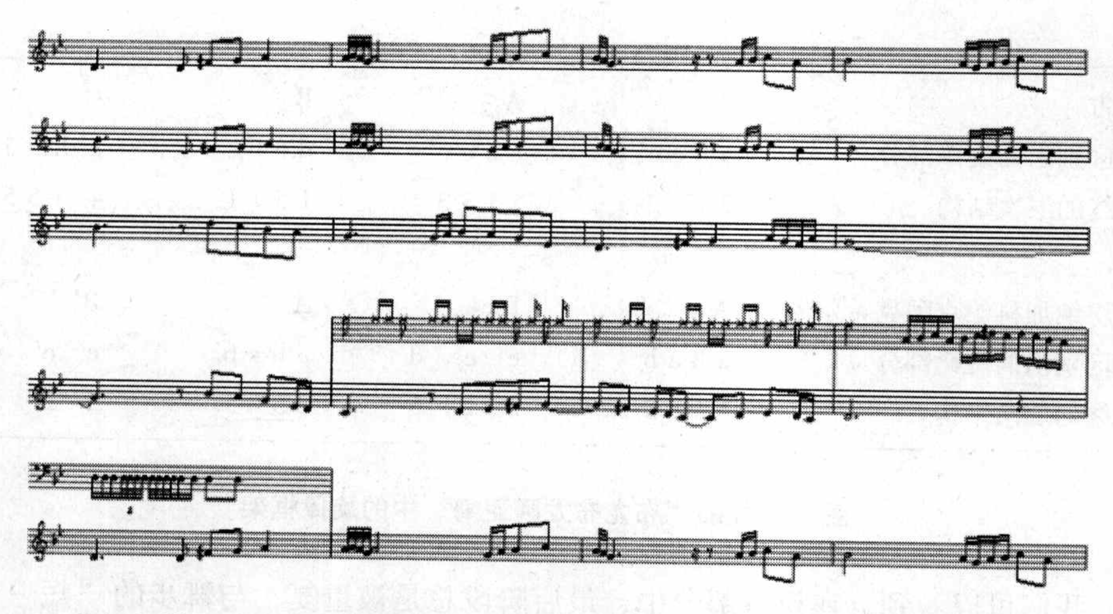


图 9　扎品“布龙布龙阿亚姆”的主旋律，带有整合进去的科帕克腾嘎

这种旋律形式也被称做“进入阿斯里风格”。Asli 的意思是“原来的”或“原汁原味”的[24]。这个用语被用来指马来西亚许多其他音乐风格中都使用的一种类似装饰唱法的演唱风格。它被以独特的方式植入到扎品音乐中，在其基本节拍单位中加入了特殊的尾音。到了最后的科帕克阿克希尔和瓦埃纳部分，这段扎品的清晰轮廓就更明显了：
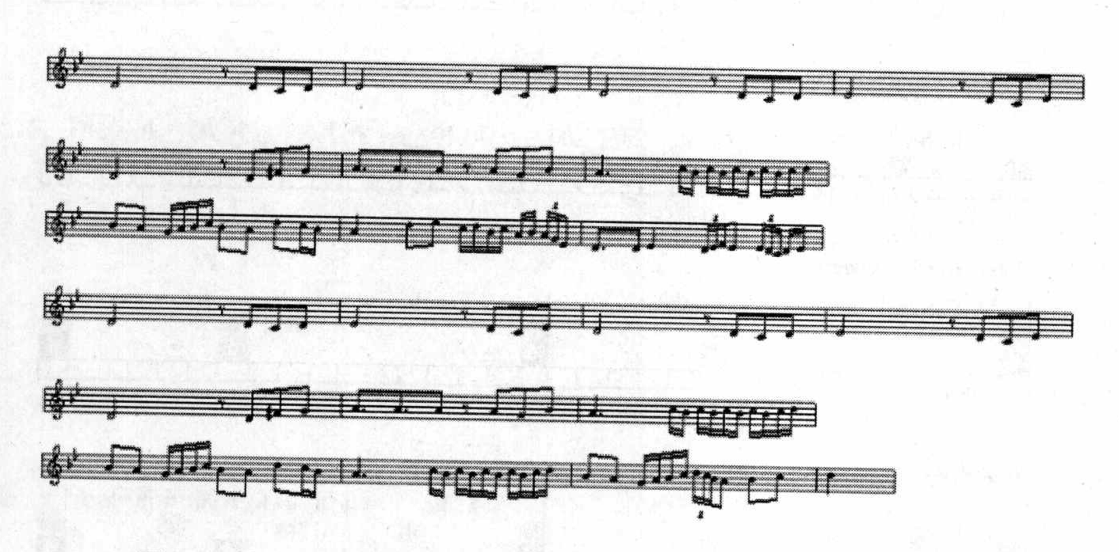


图 10　扎品“布龙布龙阿亚姆”中的科帕克阿克希尔和瓦埃纳

其延展是按照“布龙布龙阿亚姆”中拉古段的逻辑结构以重复的方式延长的，似乎非常符合“阿斯里风格”这个名称。

下表中，用非常普遍的概括方式对拉古和瓦埃纳的旋律结构做一个描述[25]。

拉古	A	A	B	C
可区别出的旋律部分	a b c c′	a b c c′	d e f g	g′ h i j
最终的层次结构	2 1 3 3	2 1 3 3	1 5 1 1	4 1 5 5
瓦埃纳加科帕克阿克希尔	A	B	A	B′
可区别出的旋律部分	a b a b	c c′ d	a b a b	c c′ d′
最终的层次结构	6 5 6 5	2 2 5	6 5 6 5	2 2 5

图 11　扎品“布龙布龙阿亚姆”中的旋律框架

我们可以看到，在拉古部分中，最后阶段总是被重复，与舞步的“短－短－长”结构相吻合。在其他一些马亚西亚扎品的例子中我们还可以找到类似的结构。在 marwas 或手鼓上演奏的鼓点起到非常重要的作用。在扎品“布龙布龙阿亚姆”中使用的是如下的节奏型[26]：

基本节奏（lagu）

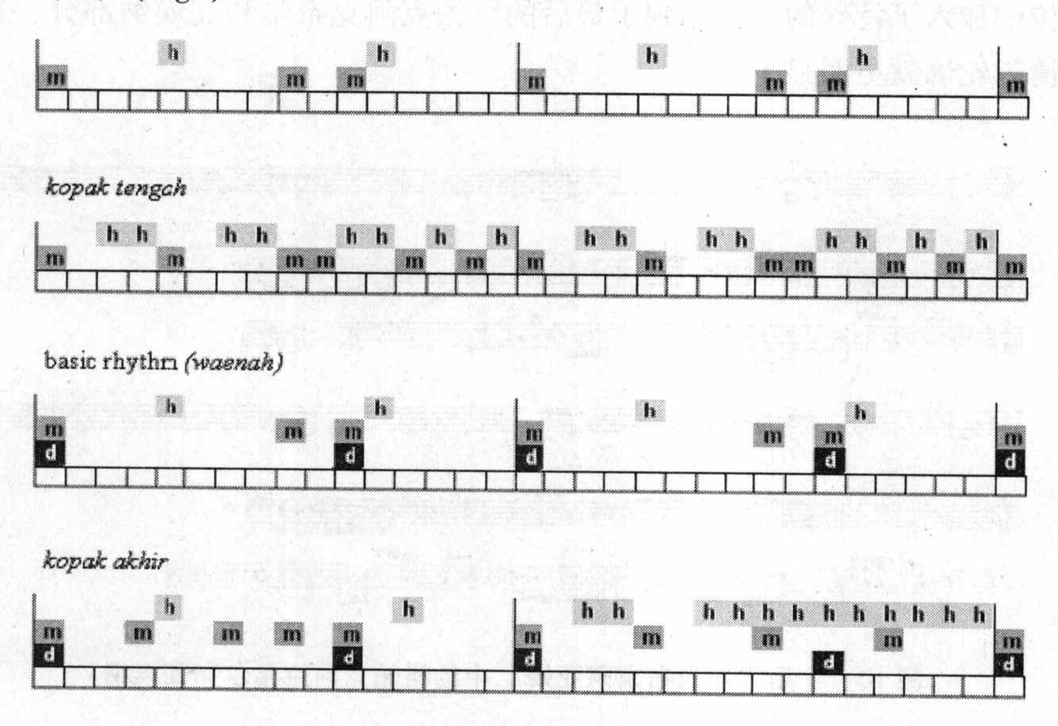


图 12　扎品“布龙布龙阿亚姆”中的节奏型

注：第一行为科帕克腾嘎，第二行为基本节奏（瓦埃纳），第三行为科帕克阿克希尔。

这类马来西亚扎品还可以有其他一些鼓点，如：

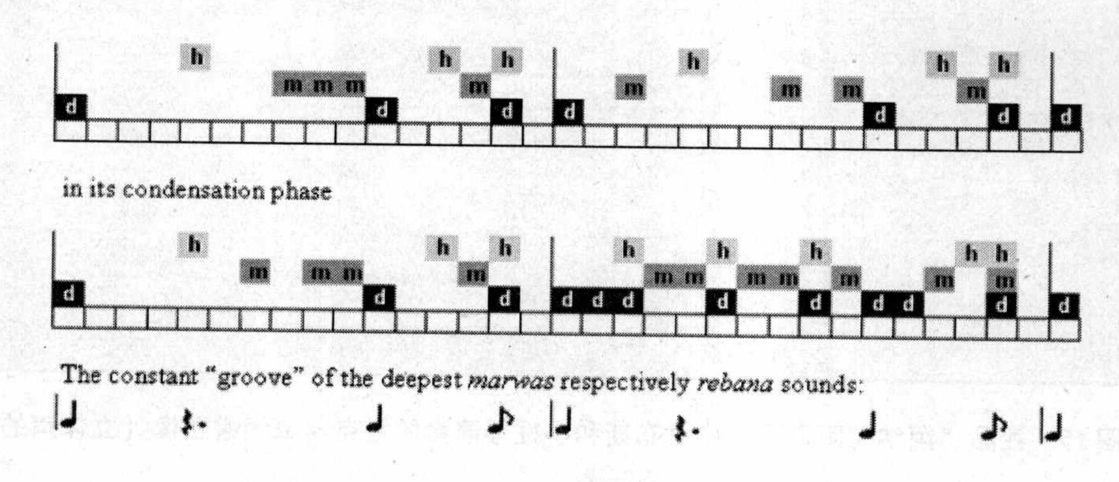


图 13　马来西亚扎品中的鼓点

注：第一行译文为“在其压缩段中”，第二行为“不变的马尔百斯节奏状态”。

这使人觉得，它有些像最近从也门得到的一些“札分”音乐样本中 2 + 3 + 3 结构的“跛行（limping）”鼓点[27]。

为了完成这项分析式的描述，我加上以下三个例子，第一个是扎品阿纳克阿亚姆“（Anak ayam）”，它以哈德拉莫特甘布斯（下边那行）和小提琴演奏的塔克希姆做为开始。



图 14　扎品“阿纳克阿亚姆”中甘布斯和小提琴演奏的塔克希姆

这种甘布斯演奏法很普遍，特别是在阿拉伯扎品中，但接下来的结构就把这段音乐归入了马来西亚扎品一类中了。在类别分析中，我们已经清楚地看到，在塔克希姆中已经进行过节奏压缩。垂直线标出甘布斯弦开始摆动的地方，随着拍子互相之间越来越近。我们还可以看到，塔克希姆的结构是安排在“一口气”之中的。

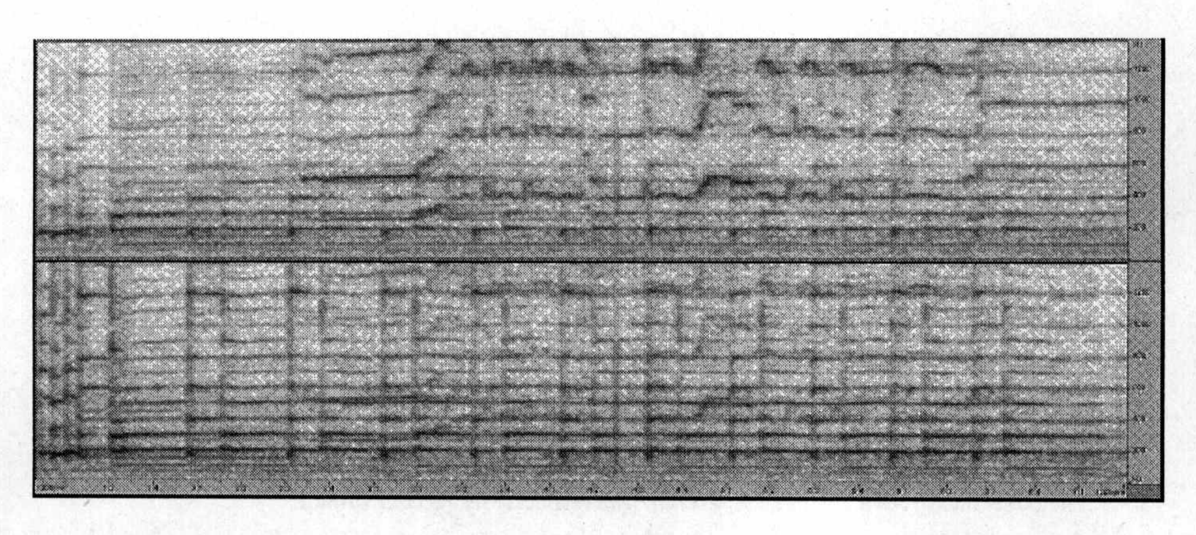


图 15　扎品“阿纳克阿亚姆”中甘布斯和小提琴演奏的塔克希姆频谱图像（立体声的）

这段以经典素材为基础的塔克希姆之后，随之而来的是一段由甘布斯演奏的非常强烈的阿纳克阿亚姆，以及与之相适配的带有科帕克的拉古，由马瓦斯琴、手鼓和钢琴伴奏。以后我们还可以看到由低音吉他取代锣。

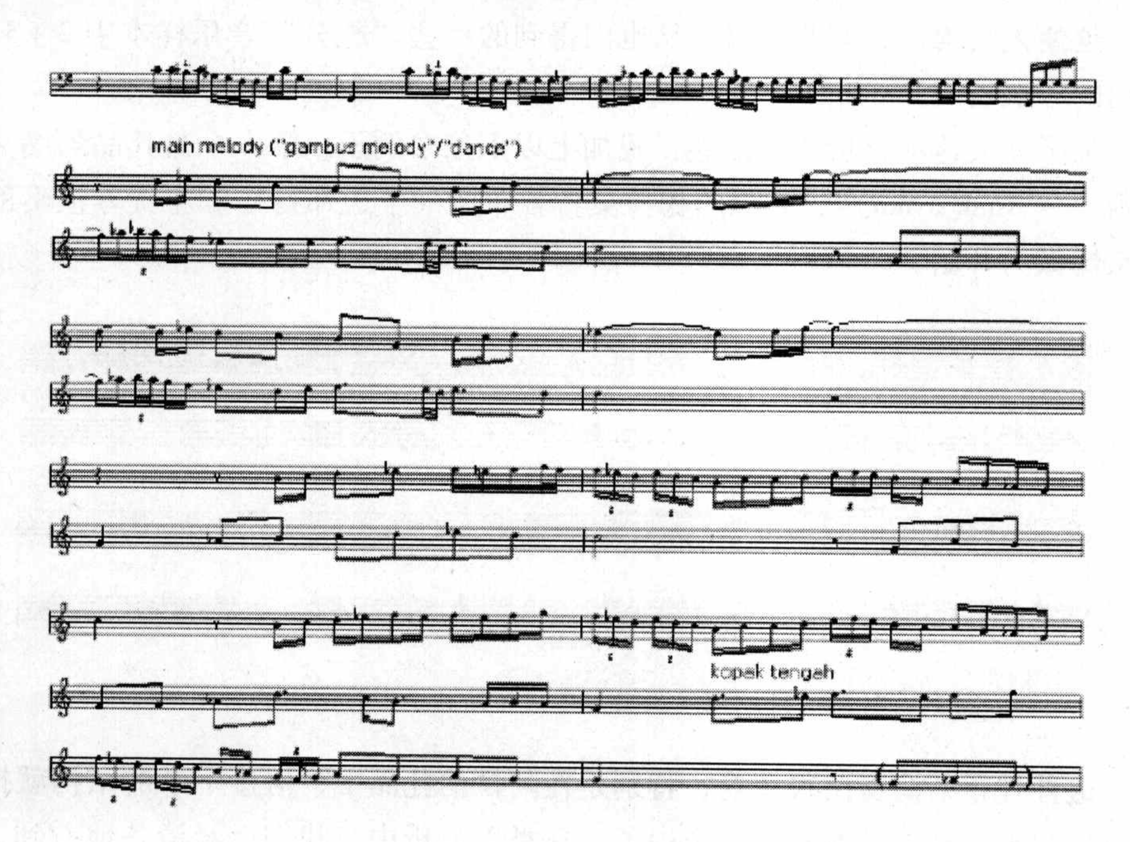


图 16　扎品“阿纳克阿亚姆”的主要部分

我们可以将扎品“阿纳克阿亚姆”的旋律结构与扎品“布龙布龙阿亚姆的旋律结构做一个比较，我们会发现，虽然节奏线鲜明不同，但结尾音的音高非常相近。最明显的特点是第三和第四旋律线的结尾音高。在科帕克腾嘎之前我们几

乎总是可以见到一个四度结构（1 – $\underline{5}$），在旋律线中间的结尾处之前也有两个类似的对比。

拉古	A	A	B	C
可区别的旋律部分	a　b	a　b′	c　d	c′　e+
最终层面结构	3–5　2　2	3–5　2 –	3 $\underline{5}$ 1 1	3 4 $\underline{5}$ (3 $\underline{5}$ $\underline{2}$)

图 17　扎品“阿纳克阿亚姆”中的旋律框架

看得出来，这明显是一段现代化的扎品，采用种种来自其 20 世纪实际历史的音乐素材，同时没有破坏传统扎品音乐中的任何复杂结构。很有趣的是，由钢琴取代了手风琴的功能，特别是它的节奏支持功能。以下的科帕克和瓦埃纳是对科帕克腾嘎的延长与加速：
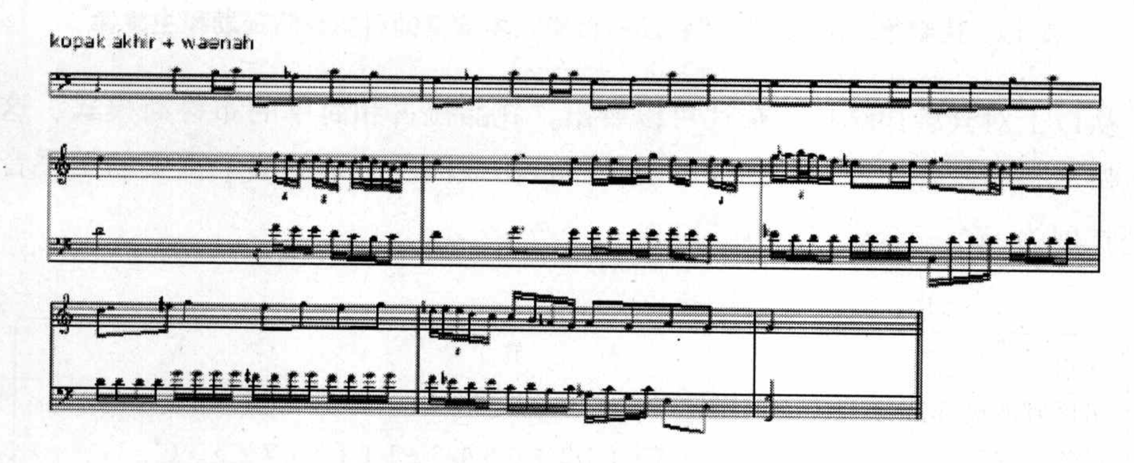


图 18　扎品“阿纳克阿亚姆”中的科帕克阿克希尔和瓦埃纳

甘布斯与小提琴在比赛技巧，鼓的演奏方式与在科帕克腾嘎中相似。在转折处及有发展余地的旋律区域，两个器乐声部表现得惊人地默契。

现代化过程，以及有关“伦塔克”、在特定的格律框架之内对节奏的阐释理解、“潘腾”的歌词结构、四行诗结构等方面的新创规则还在持续，而且不仅限于器乐部分。最新的一个例子，是法利德·阿里（Farid Ali）首创的演绎改编版的 12 双小节布鲁斯。他按照标准的古典吉他定弦在甘布斯上演奏，其他乐队成员则使用一套现代打击乐器，一把低音吉他和一架钢琴。让我们来看一看他所表演的科帕克阿瓦勒以及他的加长潘腾，他对此做了改编，是一种典型的开放式的像布鲁斯一样的结尾。
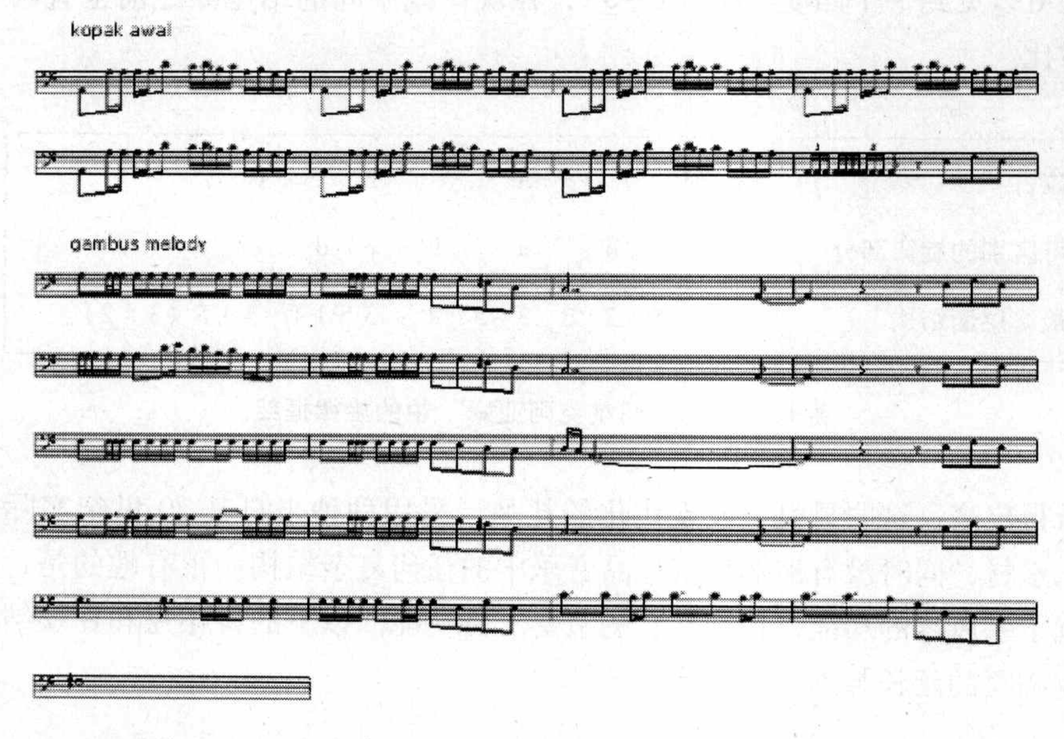


图 19　法利德·阿里在其“扎品布鲁斯”中演奏的科帕克阿瓦勒和主旋律

从以上对其旋律结构的描述可以看出，扎品拉古和简单的布鲁斯模式，这两种风格交替交织在一起。与前面的节拍单位构成四度关系的那个重要的结尾音在此处扩展为一个三全音（3－6$^{\#}$）。

拉古	A　A　B　A　C　X
可区别的旋律部分	a　b　a′　b　c　b′　a′　b　d　e　x
最终层面	1 1 $\underline{3}$ $\underline{1}$ 1 1 $\underline{3}$ $\underline{1}$ 6 6 $\underline{4/3}$ – $\underline{1}$ 1 1 $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{7}$ $\underline{7}$ 3 3 6$^{\#}$
标准的布鲁斯	*A*　*A*　*B*　*A*　*C*　反复

图 20　法利德·阿里演奏的“扎品布鲁斯”
旋律框架与标准布鲁斯结构（12 双小节）之比较

这首布鲁斯的灵感来自扎品“阿纳克阿亚姆”，尤其是塔克希姆和科帕克阿瓦勒之间以甘布斯演奏的那段交接点。与传统扎品之间最明显的差距不在于器乐及旋律方面的特点，而是对节拍单位的理解，并把它作为从一开始就强调的结构。

最后一个例子是另一种现代化，它受到现代印度格阿札勒（ghazal）的强烈影响，该种音乐通过广播及唱片等大众媒体广泛流传于印度。扎品“倾述”的旋律有非常清晰的结构。发展部分出现在鼓的演奏中，音调提高，以图 7 中看到的

典型节奏进行演奏。基本鼓点与科帕克腾嘎之间的区别不像在其他形式的扎品舞蹈中那样明显。每一行中都加进了科帕克腾嘎，以加强舞蹈部分，同时让歌唱部分放松，这很像格阿札勒的结构。

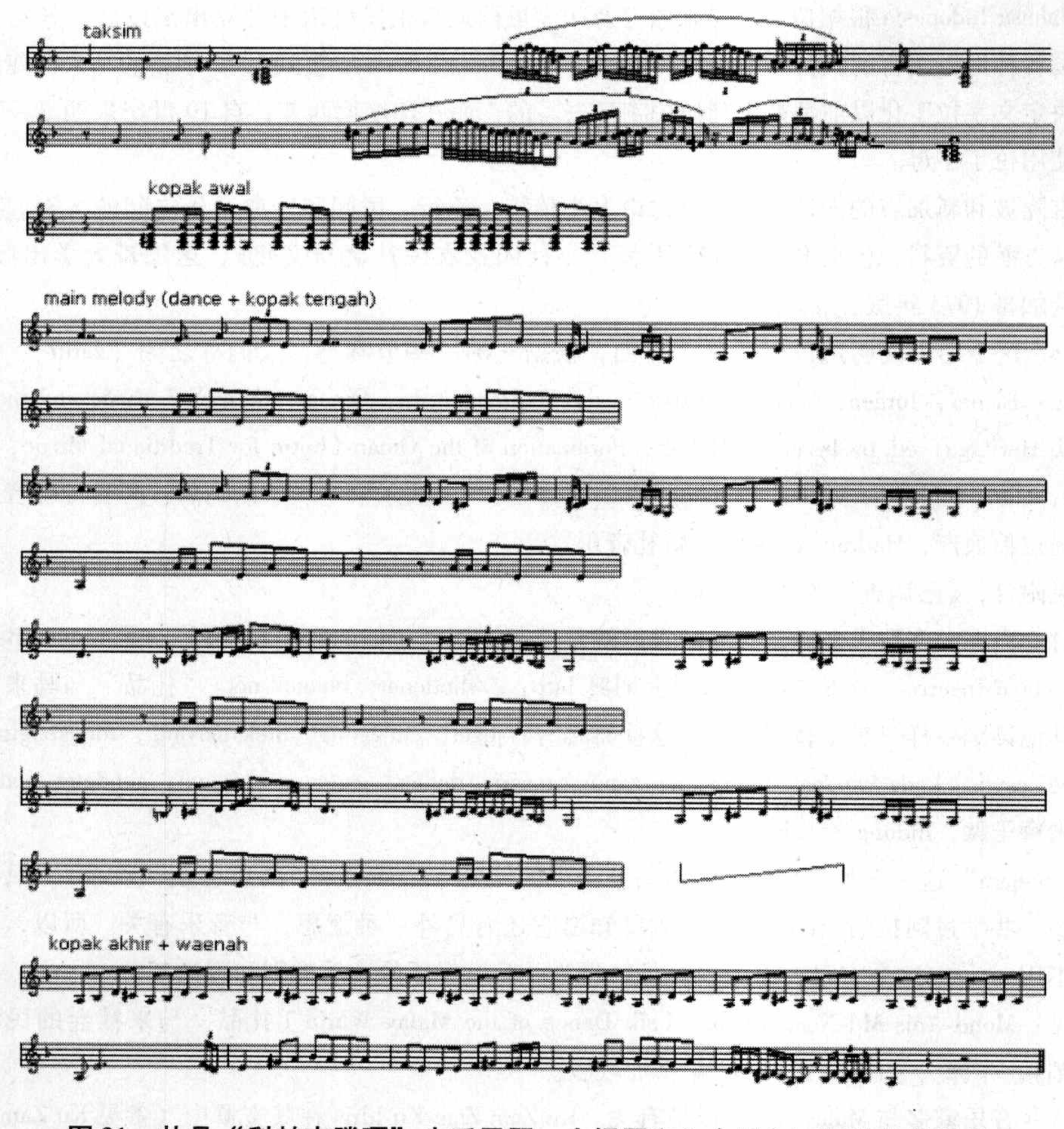


图 21　扎品“科帕克腾嘎”中手风琴、小提琴和 3 个马尔瓦斯的旋律结构

但即使是这些变化也不会破坏传统扎品的特色。科帕克阿克希尔和瓦埃纳的结尾几行也有现代印度音乐的印记，这使我们得出这样的结论，新的扎品音乐变体在继续不断地被创造出来，而真正的、原生的和纯粹的扎品音乐从未存在过。其共同特征似乎是确定了一种木卡姆式的准则，并将其贯彻在音乐的发展过程中。也许我们可以认为，正是这种现代改编才使这种音乐制作准则对年轻一代的音乐人产生吸引力，因为他们发现，可以通过这种“很酷的工具”，以改革的方式来克服形式化。

注释：

① Bahasa Melayu（也称：Bahasa Kebangsaan = 国语，后改称 Bahasa Malaysia，意为马来西亚的语言）是许多世纪以来在各种当地方言的基础上成功建立起来的。Bahasa Melayu 与后来的 Bahasa Indonesia 很相似，但马来西亚及印度尼西亚自殖民统治中独立出来以后，各自受本国各种地方语言的较强影响而变得有所不同。Bahasa Melayu 直到 1972 年新的马来西亚政府决定文字拉丁化以前都是用阿拉伯字母书写的，而在印度尼西亚，自 19 世纪末期就一直在使用拉丁字母。

② 吉隆坡和新加坡的知识界在广泛讨论大小传统、流行、民间和经典音乐之间的区别。有关这方面的资料，包括 R. Redfield 所著《小社团及农民社会与文化》，芝加哥大学出版社，芝加哥 1973 年版。

③ īqāᶜ 这个用语说明这段音乐是个舞曲，根据它的一些节奏型，人们称之为“zafin”。请参照：Elsner，Jürgen，Wedding Music in the Hadramaut. In：Omani Traditional Music and the Arab Heritage，ed. by Issam El-Mallah，Publication of the Oman Centre for Traditional Music，vol. 6，Hans Schneider Verlag，Tutzing 2002：115 – 127（儒尔根·埃尔斯纳著：阿曼传统音乐和阿位伯遗产，Hadramaut 地区的婚礼音乐）

④ 见附件，《已调查过的音乐样本》

⑤ 对于当地大多数人来说，扎品的意思就是“起源于阿拉伯的歌曲和舞蹈”。见 Kamus Bahasa Melayu-Ingerris，D. K. Bhanot，网上词典 http：//dictionary. bhanot. net。“扎品”与马来西亚其他舞蹈一样只是个普通名称，这些舞蹈有：joget，canggung，ulek mayang，ronggenginang，tari asyik，kuda kepang，barongan，zapin，masri，dabus，gendang tari inai，gendang silat，中国狮子舞，indung 及 saba.

⑥“maqam”这一字眼很少用，因为马来语中的同音字“makam”的意思是“坟墓”。只有很少一些学过阿拉伯语的音乐家及教师知道它还有另外一种意思，与音乐有关。所以，他们不用 maqam 这个字眼，而用“扎品”做为扎品歌舞团的音乐准则和理论基础。

⑦ 见：Mohd Anis Md Nor，Zapin，Folk Dance of the Malay World（扎品，马来社会的民间舞蹈），牛津大学出版社，1993 年新加坡版。

⑧ 这些音乐家多与 Malay Nobat 成员有关。Ku Zam Zam Ku Idris 在其文章中（参见 Ku Zam Zam Ku Idris，Alat-Alat Muzik Nobat：Satu Analisis tentang Simbolism dan Daulat Dalam Kesultanan Melayu In：Tirai Panggung，No. 2，1994：1 – 10）说：“Malay Nobat”是一种宫廷音乐，起源于马六甲苏丹国时期的马来半岛。它本质上是一种世俗音乐，是苏丹王的礼仪音乐中的一些段落，以及其他一些成份［略，见原注］。

Mohd Ghouse Nasuruddin（见：Mohd Ghouse Nasuruddin 著：The Malay Traditional Music《马来传统音乐》，Dewan Bahasa dan Pustaka，吉隆坡 1992）称，nobat 音乐是用来为宗教及宫廷仪式进行伴奏的，由 6 名乐手合奏：2 个管乐器，2 种鼓，以及只有在 Kedah 国才用的一面锣。Malm（见：W. P. Malm，Music in Kelantan and Malaysia：some of its cultural implications. In：Studies in Malaysian Oral and Musical Traditions. Michigan Papers on South and Southeast A-

sia. No. 8, 1994: 1 – 46)认为, nobat 是马六甲苏丹国时期由印度的穆斯林商人带到马来西亚的。他还说过去使用的乐器有 4 种:即 serunai, nafiri, 一种小定音鼓以及两种桶形的鼓。

⑨ Sachs 在其著作 Reallexikon der Musikinstrumente, 1913, 提到了这 gambus 的名称(见 Sachs, Curt, Reallexikon der Musikinstrumente) Georg Olm Verlagsbuchandlung Hildesheim 1964: 152, Jaap Kunst 于 1934 年说 gambus 是一种梨形的弹拨乐器。该作者还将马来 gambus 与也门 Hadramaut 的 quopuz 联系起来(见 Kunst, Jaap, Indonesian Music and Dance "印度尼西亚的音乐和舞蹈", Traditional Music and its interaction with the West "传统音乐及其与西方的互动". Acomplilation of articles 1934—1952, Royal Tropical Institute/Tropenmuseum, University of Amsterdam 1994: 170 – 237)这种看法非常有意思,因为马来地区所说的 gambus 其实与阿拉伯的乌特(Ud)琴相似,而乌特琴则是很晚才传到也门的。参见: Icken, Laurence, The Origin of the Short Lute. In: Galpin Society Journal, VIII, 32, 1955, 32 – 42)。

⑩ 见 Larry Francis Hilarian 根据以前的文章, "The Gambus (lutes) of the Malay World, Its Origins and Significance in Zapin Music(马来社会的甘布斯琴,其起源及在扎品音乐中的意义)", 在 2003 年 7 月 12 – 14 日西澳大利亚大学纪念 John Blacking 的研讨会上所做的演示。

⑪ 更多资料见: Jähnichen, Gisa: Lauten in regionalen Kulturbildern des Orients-Barbat, Gambus, Ud und Pipa. In: Schriften zur Musikwissenschaft, Special edition: Music of the Orient, ed. by Hendrik Boeschoten and Reinhard Wiesend, Are Edition, Mainz (2007, in print)。

⑫ 见 Nettavong, Kongdeuane: Khen le siangkhen [口琴构造及演奏], ed. by Gisa Jähnichen, 老挝国家图书馆, 万象 2002。

⑬ 也叫 "samrah", 是 "扎品器乐曲" 的名字,目前是各种扎品音乐形式中流传最广的。(见: Yusof Zulkanrnain in personal communcation via email. May 18, 2006)。我从新加坡 Sri Warisan Som Said 演艺公司以及吉隆坡 Akademi Seni Kebangsaan 的老师及学生中观察到他们有时使用 zapin tarian(即扎品舞)这种说法。

⑭ 参见 Tilman Seebas 在《新格罗夫音乐及音乐家词典 2001: No. 12: 357》中的独到见解。他提到,在 Ternate 及 Tidore 穆斯林仪式中,歌曲和舞蹈也使用扎品中所用的甘布斯和手鼓(rebana),以及源自阿拉伯文的一些仪式用语。

⑮ Kopak awal 的意思,是以一个典型的旋律形象引入节奏型,至少重复三遍。

⑯ Lagu 的意思是歌曲或歌曲中的句子,这也是扎品器乐曲的一个特点。凡是扎品舞或 zapin samrah 都至少含有两个 Lagu 部分。

⑰ Kopak tengah 的意思是"中间节奏",其作用是将 lagu 段分开。

⑱ Kopak akhir 的意思是"最后的节奏",其强度不断提高直到乐曲结束。

⑲ 根据地区的不同,有叫 waenah 的,也有叫 wajnah 的。这两个名字都是指扎品器乐曲的最后部分。这一部分的阿拉伯名称是 tahtim,但极少用。

⑳ 例如,在扎品的"Naam sadi"、"Anak Ayam"、"Kamarulzaman"和"扎品布鲁斯"中,其 hijaz-nahawand 变奏中使用 hijaz ($\frac{1}{2}$ – 1$\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$ – 1 – $\frac{1}{2}$ – 1 – 1), 变调为 ajam(各调最后的三音音列),在钢琴上,或对于无经验的听者来说,常被误以为是平行大调的调首音。其他例子主要也是以此结构为基础,同时会短暂地变调为 nahawand 或 rast。西南部地区马六

甲周围的扎品形式明显倾向于 ajam，很容易与受到葡萄牙影响的大调调首音的 kroncong 相混（见 Kornhauser，Bronia，Studies in Indonesian Music，In Defence of Kronchong. Monash University Papers on South East Asia，No. 7，Melbourne 1978：104 – 183.）另一方面，也有许多方法可以过渡到其他的旋律概念上去，例如中国音乐中的“调”系统，或泰国农村传统的木卡姆原理。

㉑ 其和弦行进很容易被误认为是全音程概念中的和声支持。所演奏的和弦与传统形式中的没有太多区别，泰国、缅甸、老挝和中国南部的口琴演奏者都是这种方式。

㉒ 见：Mohd Anis Md Nor，*Zapin. Folk Dance of the Malay World*. Oxford University Press，Singapore 1993。

㉓ 通常被称为“普通扎品”，是教育程度较低者的扎品，他们不自觉地使用 maqam 或 samrah 之类的用语。

㉔ 参见 Coope，A. E.，*Malay-English/English. Malay Dictionary*（Revised Edition）. Macmillan Publication，Kuala Lumpur 1992；or：*Kamus Bahasa Melayu-Ingerris*，ed. by D. K. Bhanot，online dictionary。

㉕ 在这一地区，对旋律结构进行描述的最常用方法，是用阿拉伯数字改写的中国“工尺谱”，它代表的是不同的音阶，与其真实的音程结构无关。带有下划线的数字指低一个八度。

㉖ 每一行代表一只鼓从高到低的音高顺序。音高不是很清楚地确定的，只要是一个高音、一个中音和一个低音鼓就行了。鼓点是用整个手指像滚动一样地在鼓面上奏出的，这样真正的音高就被抹去了。如果少了一面鼓，就用另一面鼓以不同的鼓点节奏代替它。例如，在扎品“Burung burung ayam”中，低沉的鼓点节奏可以用双手演奏，一只手压，一只手敲。第一下通常伴着一声锣。例子中为每个例子举了 2 个节拍单位。

㉗ 请做如下比较：1，在婚礼后表演的“ìqÉ′ az-ZÉfín”，由儒尔根 · 埃尔斯纳于 1980 年 11 月 1 日录制，私人案卷登记：Mokalla XV b 4，played by the Nôba Na′ímÉt；Faréa′ Abdu′l-Mu′ín：hÉgir；ÛazÉl′ Abdu′l-Mu′ín：mirwÉs + vocals；FaÓãm Sa′íd BÉÌÉlié：mirwÉs；Àadíæa SÉlimín：mirwÉs。2，婚礼进行时表演的“ìqÉ′ al-MokallÉwí”。其节奏与歌唱声部是一样的，舞蹈节奏型是不一样的。儒尔根 · 埃尔斯纳录于 1980 年 11 月 1 日，地点：Šiér。私人案卷登记：Mokalla XVI b 3，played by the Nôba Na′ímÉt；FaÓãm Sa′íd BÉÌÉlié：hÉgir；ÛazÉl′Abdu′l-Mu′ín：mirwÉs + vocals；Faréa′Abdu′l-Mu′ín：mirwÉs；Àadíæa SÉlimín：mirwÉs。

维吾尔木卡姆与音乐创作

苏来曼·依明

“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被联合国列入“人类口头和非物质遗产代表作”，使我们深感维吾尔木卡姆的前途更加光辉灿烂。在维吾尔木卡姆研究领域，我们的责任的确沉重，我们的事业无限光荣。由于维吾尔木卡姆研究是范围广、层次多的综合研究，它与许多领域相连通。其中被认为是重要的和有必要深化的问题之一是关于维吾尔木卡姆音乐结构的研究。因为维吾尔木卡姆及作为其主干的“十二木卡姆”就是由大批歌曲、乐曲、歌舞曲所共同组成的宏篇巨幅音乐作品。

自公元7世纪起，维吾尔音乐进入系列化、系统化阶段。木卡姆现象开始出现，公元10—11世纪起至16世纪，以音乐语言照亮维吾尔民族的宏篇巨著、音乐百科全书逐步形成、成熟，达到一个完整的状态，是当时酷爱艺术的维吾尔人民，特别是在他们中间成长起来的著名音乐学者、作曲家、音乐理论家、演奏家和歌手们，这些表演专家们及有关专业能手们高度的智慧才华和创作性的结晶。如果没有他们创作的以及流传于民间的无数形形色色的民歌音乐这肥沃的土壤，没有那些宝贵的原料的话，公元16世纪大规模整理木卡姆这项维吾尔音乐的多层次巨型建筑工程也就不可能那样有成效地进行了。

维吾尔人民经历长期的历史发展，形成了自己独有的社会生活特点、民族风俗习惯特点和文化艺术特点。这方面新疆木卡姆艺术团的研究员周菁葆先生在题为《简述维吾尔木卡姆的产生和发展历史》的论文中曾提到：“中国的维吾尔民族是具有悠久文化传统的民族。他们居住在新疆。新疆的土地面积占中国领土的六分之一。她还是位于中亚中心部分的古丝绸之路的重要枢纽。维吾尔民族因为长期以来生活在这样的地理环境，接受了东方和西方文化的精华，因此才使具有自身独有特点的木卡姆艺术得以出现。”

著名的俄罗斯艺术理论家特·斯·维孜果在自己题为《中亚音乐科学觉醒的时代》的论文中，提出了如下的问题：“公元9－11世纪……在当时那些时代中

亚写出的科学著作具有非常强的科学意义。之所以如此当然不是偶然的。因为在那个时期整个中亚的科学不仅仅在哈里发的权力范围内，而且是在全世界范围内也是首屈一指的……，9－11世纪中亚著名的学者研究了音乐理论……在他们的著作中音乐在数学规则之中都占有一席之地。”“……这就是说，中亚9－11世纪的思想家们通过综合前一时代的科学思想成果并将其应用于地方艺术实践予以发展，对全世界音乐科学的进步给予了重大影响。为什么会这样呢？因为在那个时代，中亚在世界文化史上留下了那么些闪光的印迹，她正处于社会发展的历史条件、周期规律带来的精神力量上升和繁荣到顶峰的阶段。”

根据以上的论述就可以明白，通过公元16世纪大规模整理木卡姆，使当时内容丰富、形式多样、色彩绚丽的维吾尔民间歌曲音乐汇集成一个系统，组织到“十二木卡姆”这样宏篇巨幅的一个大型曲调形式之中，表明在那些时代维吾尔音乐专业上音乐创作技术和曲调结构方面比较完善的独特的方法和形式已经诞生。

音乐创作是音乐活动之中比较高级的活动。它要求创作者除具备音乐理论基础和音乐创作理论及与之相关的社会科学和自然科学中比较完善的知识结构外，还要求创作者有丰富的生活经验、有在创作能力方面明显的才能和技术本领基础上产生的独有特点及形成的独特风格。那独有的特点和风格对了解作曲家及其创作的音乐作品的性质和身份起着一定的重要作用。

如果我们通过音乐创作技术理论的科学方法对维吾尔“十二木卡姆”音乐的结构特点，结构内部关系独有的联系，这些联系的规律及它们特别的属性，旋律系列中的声音活动规律，发展旋律的方法、乐句、乐段的组织原则，音乐题目的创立和题目独特的发展方法，曲调形式的设计和各类、调式、调式、调性、节奏、拍节、速度、艺术处理等等的规则，科学、细致和熟练地安排等等方面的特殊性，以及审美情趣的赋予等方面表现的魔力和色彩加以分析的话，的确可以充分为我们讲清维吾尔音乐具有自己独到的创作技术手法和创作风格。这方面的问题初步可以分为如下几点来阐明：

一、木卡姆音乐在旋律发展方法和音乐主题产生方面的特点

1．木卡姆曲调所采用的旋律发展方法丰富多彩而且各种各样，非常科学和有规律。反复（节奏反复、声音反复、原原本本反复、变更反复）、模仿推进、扩展、缩减、发展、变奏、对照等等方法都被高水准熟练地采用而别具特色。

2．旋律中的声音活动和乐句、乐段的连接点除按相近级数关联外，还在3度、4度、5度、6度、7度、8度、9度、10度、11度、12度的音程上联接，结

果造成了旋律的多种发展形式。旋律通过小音程进入波浪式悠扬的优美色彩，旋律通过大音程上升，有时一下子高扬，形成昂扬气氛的高涨，产生有感染力的情感和深刻的激情，很顺利地表达出了木卡姆音乐中的丰富内容。

3. 木卡姆中总的旋律在发展的安排方面也是科学和有规律的。旋律低属性的不断展开，通过同它逐渐突出的属性交织发展而趋向收敛，赋予了旋律独特的进展和整体性。这种情况可以算作木卡姆音乐经典民族特色得以突出的重要因素之一。

4. 木卡姆音乐中的主题设计产生的音乐词语的规模大一些，基本上同一个短乐句相等。它就是起初产生的音乐主题的主体。

5. 这个音乐主题在音乐发展过程中在乐句、乐段的首尾经内部扩展而就位，以贯穿始终的一条主线的影响使所有的音乐机构一一相连。

6. 木卡姆序曲这个大音乐主题曲调是通过高超的技术创作方法依照一个大的主线贯穿了全部木卡姆的其余三大部分，该主题有规律地扩充、发展、壮大，将其培育成为木卡姆整个旋律形式的母旋律。

7. 如同花瓣被花萼聚拢托起一样，开放的性质渗透到乐句、乐段的进展中，然而又通过聚拢处理，令其不断地发展。

8. 虽然“十二木卡姆”的调式、调性，各个木卡姆中的情绪和氛围等都互相有明显的区别，但音乐主题的发展规律，相同结构的调式、发展旋律的方法、艺术处理、节奏、拍节、速度等主要方面却没有区别。

二、木卡姆音乐在节奏方面的特点

1. 木卡姆序曲节奏以零散、自由拍节的安排为使木卡姆后面各部分中已固定的节奏的各种拍节形式及其发展的许多种类的产生构成了总的节奏题目。

2. 由于一部完整的木卡姆及其各个大的部分和它们中间的关系在节奏方面的总体设计，以及各部分的内部节奏、拍节、速度、情感、气氛等方面的具体安排非常科学和有逻辑性才具有规律性的基础，因此它们都一一密切相关。它们在木卡姆中的进展过程是这样的：以自由的节奏在沉稳的气氛中开始，以鲜明的节奏变换拍节，在上扬的气氛中发展，在以各种节奏、拍节表现出活泼、生机勃勃的气氛中推进，最后在蓬勃、欢快、昂扬的气氛中达到高潮，重又返回到自由节奏的沉稳的气氛结束。整部木卡姆经历的就是这样一个过程。这是非常符合人类有节奏的活动规律和感情、气氛发展的规律的。

3. 在“十二木卡姆”的每一套木卡姆中，其木凯迪满（序唱）的节奏、拍节、速度和气氛安排得自由、镇静、沉稳，琼乃额曼部分的节奏、拍节、速度和

气氛同序唱部分形成鲜明的对比，相对明显地确定下来，然而又安排得变化多端。达斯坦部分的节奏、拍节、速度和气氛的稳定性对琼乃额曼而言就更鲜明，而且各种各样，在活泼、生意盎然的气氛中进展。

麦西热甫部分将前三个部分节奏、拍节、速度、感情和气氛等方面的特点归纳于自身，表现出了昂扬、朝气蓬勃、欢快的性情。紧接着麦西热甫最后部分的木卡姆尾声中，节奏、拍节、速度和气氛又返回到木卡姆序唱的状态，从而保证了木卡姆的整体性。

4. 每一套木卡姆的各部分及它们成分中的曲调的拍节形式是各种各样的，包括单拍、双拍、自由散柏、混合拍等等。木卡姆序唱用的是自由散拍，琼乃额曼部分用的是$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{6}{4}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{6}{8}$等拍节，达斯坦部分用的是$\frac{2}{4}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$等拍节，麦西热甫部分用的是$\frac{7}{8}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$等拍节。虽然木卡姆各个部分中的一些拍节相同，但它们的组织方法和进展却是有区别。特别是$\frac{6}{4}$和$\frac{2}{4}$拍在迄今为止所讲的音乐理论中都是未曾诠释、未曾讲述过的拍节。这些是独有的特点，基本上是木卡姆各部分中的曲调所采用的拍节。在木卡姆曲调中，$\frac{5}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$拍有独一无二的特点，依照所指出的拍节数是解不开这种拍节的内容的。这种拍节中的强拍和弱拍的自由变换与联结中的独特关系，是木卡姆中民族风格形成的重要因素之一。$\frac{5}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$拍中的三拍二连音、四连音更具有独一无二的特点。

5. 根据上述特点，木卡姆各部分中的节奏、拍节、速度在缔造一个完整的木卡姆中表现的总体性质和在该过程中产生的木卡姆风格中，形成了自己特殊的独特性质。这种独特性质蕴含着木卡姆节奏、木卡姆拍节、木卡姆速度等各方面的内容。

三、木卡姆音乐在调式、调性方面的特点

1. “十二木卡姆”的调式、调性问题是科学性、技术性高的比较复杂的问题，其中每一套木卡姆的调式和调性都具有鲜明的特点。这些曲子中有一些同大小调系统中的调式相同，有些则同特殊的大小调调式相同，也有些则与五声调式系统的五音、六音、七音调式相同，还有些则是独具民族特色的五音和六音、七音调式。

2. 每一套木卡姆都是以木卡姆序曲中形成的主调式作为自己的母调式，其余部分中曲调的调式基本上是在没有改变那母调式实质的基础上，通过不断变化得到稍稍异样的形式而出现的。因为所有木卡姆都独自具有独立的调式和调性特

点，在每一套木卡姆中形成的母调式都可以依照自己的特点用该木卡姆的名称来称呼它。

3. 从“十二木卡姆”中的每一套木卡姆中形成的母调式的关系来看，从第一套木卡姆到第十二套木卡姆调式的设计都是有规律的，具有完备的科学基础。在同一套木卡姆中每一个部分的曲调调式也都是那样地有规律和有计划安排，调性的设计也是按照木卡姆总调性方案安排的基本原则贯彻下来的。

4. 每一套木卡姆在自己母调式的引导下，形成了独特的调式和调性特点，对自己关系相近和有关系的调式都有规律地进行了偏离、调换，或者有时移动的情况，其结果是木卡姆具有各种各样的调式特点和调性特点，形成了各不相同调式的斑斓色彩联合起来构成的宏篇巨著中具有丰富表现能力的木卡姆调式体系。

5. 木卡姆各调式之中还有一个最大的特点，就是调式当中的某些乐音转变为用在民族音乐中才存在的特殊的乐音。相同调式和相同调性中加入了这些乐音之后，为曲调增添了独一无二的色彩，结果就具有了同其他部份区别开来的特点，这样就更丰富了乐曲的表现能力。

6. 木卡姆的曲调中调式变化的方法可以概括为如下几种：

（1）木卡姆通过偏离同母调式有关的调式产生另外一个调式的色彩。

（2）通过改变为同母调式相关的另外一个调式，形成新调式的调式和调性，再返回母调式而形成两种或三种调式交织或交错，使调式中呈现多姿多彩。

（3）通过留下调式中的某一个音，使六音或五音调式色彩出现，而后使用原已留下的那个音，造成七音或六音，从而增强调式的斑斓色彩和表现能力。

（4）在大调式中引进小调式，通过大调色彩增强小调色彩，在大调性中表现小调性。

（5）通过在第一个曲调的调式中使用后面才会出现的曲调的调式色彩，为以后曲调的调式做铺垫。

（6）在木卡姆各部分中的一些地方，从一个曲调转到第二个曲调时，有些采用全调转移的办法。这种转调是在关系相近的调子之间进行的。

（7）在木卡姆各部分中的有些地方，从一个曲调转入第二个曲调的变调中，通过有时利用共同的乐音，将前面曲调的基本音当成后面曲调的属音或下属音；有时将前面曲调的结尾音当成后面曲调的起始音，亦即过渡音；或将前面曲调的结尾音当成后面曲调的倾向音，使曲调调式中的色彩得到变化。

（8）木卡姆调式的总体设计和安排同木卡姆曲调形式的总体设计和安排密切相关，一个补充一个，一个促进一个。

四、木卡姆音乐曲调形式结构方面的特点

1. 木卡姆的总体曲调形式设计科学、完善。因为木卡姆曲调形式是在围绕通过木卡姆序曲中出现的基本曲调形式主题及在该主题关切中发展而产生的曲调形式的基础上改变、衍生、相互补充而逐渐发展的。曲调形式的内部相互紧密关联，通过一条主线链接组装成既有统一又有独立的曲调形式，从而创造出了一个全部系列化的、系统的曲调联合体—木卡姆曲调形式。

2. 木卡姆每个部分中曲调的形式不是处于不可理解的、复杂的、没有规律的、强拼硬凑的状态，它们的乐句、乐段明显，相互之间的关系显而易见，相互联系发展过程中曲调的发展符合音乐创作技术的旋律发展规律，符合曲调形式的组织原则和它们发展联合的原则。由于曲调形式中的各部分结构逻辑性地巧妙结合在一起，并以独特的方法成为一体，它所表现出的音乐内容—音乐形象也具有了高度的表现能力。

3. 从木卡姆曲调形式和各结构的组织原则及组织机构的关系规律来看，可以称它为音乐创作中的曲调形式的入门和源泉。因为简单结构的小曲调形式、自由结构的多段曲调、复杂结构的大曲调形式的组织原则几乎都可以从木卡姆曲调中找到。

木卡姆曲调形式中还有一个优点，就是它里面的曲调同歌词，也就是同诗词牢牢地绑在了一起，曲调同诗歌结合紧密。各个部分中有意识地安排的间奏曲也设计得非常准确，为更进一步研讨以充分理解歌曲部分的内容和思想筹备了足够的空间。结果就产生了独自特有的一个维吾尔音乐语言风格，从而使木卡姆处于维吾尔音乐专业中唯一典型代表性的地位。

4. 可以说，“十二木卡姆”曲调形式中的总体设计及其组织结构安排关系中的规律和原则基本上都是共同的。有些木卡姆增加了个别的段落，或在有些木卡姆中取下来个别段落，都不会影响那个木卡姆总的曲调形式方案和组织结构联合的基本原则。

木卡姆中的曲调形式的安排应按四大部分一个同一个结合起来理解。木卡姆序曲可以说是为木卡姆最初安排的曲调形式结构原则和曲调形式主题；琼乃额曼部分中的各曲调是依照木卡姆序曲曲调形式原则出现的，是在始初曲调形式结构的基础上逐渐形成的曲调形式；达斯坦部分中曲调是琼乃额曼部分中的曲调形式进一步别具一种色彩的明朗化；麦西热甫部分中的曲调是前三部分曲调形式的又别具一种色彩的凝炼和概括。也就是说，由于各部分中的各曲调形式相互紧密关联，它们一个衍生一个，一个补充一个。其结果就生了这典型的曲调形式—木卡

姆曲调形式。

5. 从木卡姆曲调形式来看，虽然各曲调的结构关系的水平是较高的，但它们的通俗性和经典性特征还是特别突出的。曲调情感方面的感召力很强，能使气氛产生急剧变化。它里面的文学语言与音乐语言巧妙地结合的结果，产生的艺术魔力能将任何人一下子吸引住，以深邃的音乐想象力具体说明音乐内容和所表现的形象。由于篇幅小一些的曲调结构关系一目了然，易于理解，能引人入胜，发人深省，余音绕梁令人三日不忘，且传播面广，所以同人民群众的社会生活联系到了一起。篇幅大些的曲调结构关系细微然而清晰，描绘能力和表现力强，所以在长久的历史时期内，木卡姆曲调形式中的所有结构的各个层次都渗透了很强的经典特征。正因为如此，在木卡姆中蕴藏着一种同任何音乐作品都不一样的、永恒的、旺盛的生命力和永不消失的强大精神力量。这就是说，木卡姆是通过采取了上述音乐创作技术手段中的特点，才作为完善的系列化的大型曲调形式的宏篇巨幅音乐作品而出现的。

木卡姆是曲调形式结构关系在内部一一链接起来的，然而却又是相对独立的曲调多种形式系列化的联合体。

我们回顾一下维吾尔音乐专业和维吾尔木卡姆研究至今所走过的路程的话，我们感到令人兴奋的光辉业绩的确不少。然而这些成绩是历史赋予我们的责任，它距离人民寄予我们的期望和时代的要求还很远。因此我们应该通过更深入、更周到地研究维吾尔木卡姆，特别是维吾尔“十二木卡姆”音乐，促进维吾尔经典音乐以多种形式发展，通过维吾尔木卡姆音乐科学突出维吾尔音乐独有的民族特点和民族风格，使它与现代音乐科学的创作理论基础、技术本领有效地结合，创造出完美的各种形式的上乘之作，以此为使现代维吾尔音乐专业和维吾尔木卡姆研究更上一层楼而探索、工作，为使人类这一文化遗产更放异彩而做出我们应有的贡献。

参考文献：

《维吾尔十二木卡姆研究》，北京：民族出版社，1995 年 8 月版

学校艺术教育传承

——中国维吾尔木卡姆当代保存的重要手段

赵塔里木

木卡姆是中亚、西亚、南亚和北非地区广泛存在的一种音乐文化现象。在中国，木卡姆音乐指新疆维吾尔族的一个乐种，是包含歌曲、器乐、舞蹈音乐的大型综合套曲，它具有各国木卡姆的某些共同特点，也体现着鲜明的区域和民族特征。维吾尔木卡姆种类多样，主要有流传在新疆南部和北部伊犁河谷的“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”；东部的“哈密木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”等。中国维吾尔族木卡姆以其结构宏大完整、内容丰富深刻、音乐形态复杂、乐器组合和表演形式多样著称于世，被誉为“东方艺术瑰宝”。以“十二木卡姆”为例，12 套木卡姆共含歌、乐曲 300 余首，2470 行唱词，全部演唱、演奏约需 20 多小时。2005 年 11 月 25 日，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被联合国教科文组织宣布为第三批“人类口头和非物质遗产代表作”。随之而来的问题是如何对维吾尔木卡姆实施有效的保护。

不同形态的文化遗产应有其相应的保护手段。口头与非物质文化遗产的形态特征决定其特殊的保护方法——活态传承。木卡姆的传统传承方式为民间自然传承。在维吾尔社会的现代化进程中，木卡姆的传统传承方式已难以适应不断变化的社会环境，民间自然传承的环链显得越来越脆弱。当代，学校教育已是民众获取知识的主要途径，木卡姆的传承不可完全游离于这个文化传承的主流。如何不失时机地将木卡姆传承纳入学校教育轨道，使其成为活态传承的有机组成部分，这是新疆学校艺术教育必须直面的问题。

1996 年，新疆艺术学院在普通本科音乐表演专业开办了木卡姆表演方向。2005 年，在中国政府向联合国教科文组织提交的口头和非物质文化遗产代表作“中国维吾尔木卡姆”申报书中，人才培养计划部分涉及到教育传承①。对教育传承问题的关注体现出鲜明的可持续传承理念和目标，但目前传统的学校艺

术教育传承模式和民间传承模式的分离状况不利于这个目标的实现。本文在讨论艺术教育参与木卡姆传承的意义以及比较学校艺术教育模式与民间传承模式的基础上，以新疆艺术学院木卡姆表演专业十年建设过程为个案，探讨在艺术院校中如何整合不同的传承模式，为木卡姆的可持续传承提供学校教育方面的支持。

一、艺术教育传承木卡姆的意义

1. 文化遗产保护的重要参与方式

20 世纪 50 年代以来，中国政府对维吾尔木卡姆的保护工作给予了高度关注和持续支持。有关研究机构、教育机构、各族专家学者和木卡姆民间艺人从不同方面参与了此项系统工程。20 世纪 90 年代以前，保护工作的重点在资料的收集整理方面，所获成果的主要特点是各种维吾尔木卡姆以声音、图像、文本等资料形态得以积累和存储。

近 10 年来，随着木卡姆自然传承环境的剧变以及学术界“民间文化活态传承”理念的提出，一些木卡姆流传地方的政府采取发放民间艺人固定生活补贴、在乡村文化站举办木卡姆培训班等保护措施，尝试在维吾尔木卡姆的原生地形成活态传承。如哈密地区、哈密市、库车县、麦盖提县等。然而，在木卡姆已经失去旧日文化生态环境的情况下，仅通过输血式的资助维系民间自然传承不能从根本上改善其濒危状况，只能延缓其消亡。因此，木卡姆的保护必须有多种传承方式的参与。1986 年，中国开始实施《义务教育法》，学校教育传承文化的主渠道地位在中国获得法律支持和保障。在新疆，通过学校艺术教育参与木卡姆传承，有助于形成全面、多元、长效的活态传承机制，有助于扩大和稳定木卡姆传承群体，有助于在主流文化中纳入对木卡姆所含文化价值的认知，有助于使其成为人类多样文化体中生生不息的一支。目前，中国主要在基础教育阶段实施九年义务教育。在学校教育中传承木卡姆，新疆的高、中等专业艺术院校和高等师范院校音乐专业不仅要培养职业的木卡姆传承人，更重要的任务是面向基础教育，成为学校教育传承木卡姆的母机。

2. 艺术院校学生合理审美观养成的重要内容

在学校艺术教育中，学生合理审美观的形成应建立在文化多样性合理存在的认知基础上。20 世纪 90 年代以前，由于“欧洲中心论”等一元文化观的误导，新疆艺术院校音乐专业教学大多以西方音乐院校教学体系为模板。在这块模板上，点缀着木卡姆等一些被边缘化的乡土音乐课程。随着“以中华文化为母语的

音乐教育”等观念的提出并付诸于实践，这种局面发生了一些改观。在新疆艺术学院和新疆师范大学音乐专业人才培养计划中，与木卡姆传承相关的课程已经成为课程体系中的一个模块。

合理的审美观，是艺术院校学生综合素质构成的重要前提。在新疆艺术院校中传承木卡姆的实践活动，有助于学生合理审美观的养成。如果木卡姆及其相关课程能够有效地成为多元文化认知活动的内容之一，学生便会感受到多元文化的魅力、进而反思以往貌似合理、实为狭隘的审美观。在教育传承活动中借助木卡姆的内容，首先有助于学生懂得音乐文化价值无高低之分的道理。以往木卡姆在新疆艺术教育中不被重视，原因不在于其没有足够的艺术价值，而在于我们许多音乐教育者对其艺术价值没有足够的认识。其次，有助于学生了解到木卡姆是中华民族文化乃至人类文化构成中一个有机的组成部分。它体现着中华民族音乐文化的丰富性和人类音乐文化的多样性，而更为重要的意义在于，它为我们创造未来的音乐文化保存着宝贵的文化基因。再次，有助于学生认识到维吾尔木卡姆是在丝绸之路东西方文化交流的背景上形成和发展的。离开这个背景，我们将无法解释维吾尔木卡姆中的音乐结构、唱词内容和格律、音律、调式、节奏节拍、乐器形态等特征及其来源等问题。

3. 通过木卡姆种子人才的培养，有助于形成可持续传承模式

在新疆基础艺术教育中实施木卡姆的传承，是在当代形成木卡姆可持续活态传承的重要策略。中小学音乐教师在这项工程中不仅是木卡姆的传承个体，而且是木卡姆获得群体传承的种子人才。因此，在新疆基层，尤其在木卡姆流传地区从事音乐教育的中小学音乐教师，不仅应具备良好的音乐教育理论素养和扎实的技术能力，更应具有比较丰富的木卡姆知识以及传承木卡姆的自觉性和责任感。种子型音乐教师的培养，是形成木卡姆可持续传承的关键，这对新疆教师音乐教育现有的人才培养规格以及相关的教育教学模式提出了新的改革要求。

二、学校艺术教育模式与民间传承模式

1. 学校艺术教育模式

学校教育是一种有目的、有计划、有组织、系统地培养人的活动。在传统的学校艺术教育中，音乐知识、技能的获得主要通过系统的课程完成，教学计划、教学大纲和课程标准以及相应的教材、教学手段和方法是这个知识传授体系的基本构成，教师的语言是学校教育的主要传授媒介。

2. 民间传承模式

民间音乐的传承以实践活动为中心，不强调书本知识。民间艺人们根据传承对象的特征，发展出特有的表演术语、演奏演唱法等一系列传承技术。如根据达普（dap，手鼓）的音色，采用象声词表示击打鼓的不同部位。有经验的民间木卡姆艺人熟知如何利用木卡姆中有助于传承的构成要素形成传承方法。据阿不都秀库尔·穆罕默德伊明先生调查，“所有带徒弟的乐师和巫师们，在培养弟子时，总是让他们的弟子们在鼓乐声中将上百首歌曲一一死背下来，从而使诗律与乐器节奏融为一体。在这里，歌词仍然起着一种生动的乐谱作用。记谱前的“十二木卡姆”，在好多世纪里，就是靠乐器的品位和歌词才得以流传”。[②]由于木卡姆艺人的这种传授方法准确地反映着维吾尔族诗歌格律与木卡姆音乐节奏的结合规律，从而成为一种有效的传承技术。

3. 学校艺术教育传承与民间传承的沟通

学校教育的目的是使受教育者习得社会所需的各门学科知识以获得生存技能。然而，当前学校艺术教育在知识体系的构成上缺少非物质文化遗产内容，也没有培养民间活态文化传承人的具体目标，受教育者难以意识到自身生存环境中精神家园缺失的危机。民间传承的目的只需要人们习得传统的、具体的知识和技能以满足必需的生存条件。在文化传承中，它与现代化过程有着诸多不适应乃至冲突，因此同样存在着失去精神家园的危机。在当代新疆的学校艺术教育中主动参与木卡姆的传承，采用传统的民间传承技艺与现代教育教学方法有机结合应该是一种适宜的选择。

三、新疆艺术学院木卡姆人才培养模式的形成过程

在学校艺术教育中传承木卡姆的活动可以追溯到新疆艺术学院的前身——1950 年建立的西北艺术学院少数民族艺术系。时任音乐教员的木沙江·肉孜先生将木卡姆的一些片断引入了课堂教学。1954 年，艺术系迁入新疆学院（新疆大学前身），1958 年成为新疆艺术学校，1960 年成立新疆艺术学院，1962 年改为新疆艺术学校，1987 年恢复新疆艺术学院。从 1950 年到 1996 年，在新疆艺术学院的多次体制变迁中，音乐专业的课堂里基本没有间断木卡姆片断的教学内容，但没有形成完整的木卡姆教学体系。

1996 年，在新疆维吾尔族自治区人民政府的支持下，经多方专家论证，确定在新疆艺术学院普通本科开设木卡姆表演艺术专业方向。当年在新疆各地选拔、招收了第一届本科生。十年来，该专业方向主要在以下几方面进行建设：

一是建立结构合理、素质优良的师资队伍。在开设专业方向的同时建立了木卡姆教研室。教研室成员年龄和职称结构合理，专业技术和音乐理论基础扎实，民间音乐积累深厚，在木卡姆表演和研究方面有较丰富的经验。学科带头人是长期从事木卡姆研究的专家、自治区高校首批教学名师、享受国务院特殊津贴的专家。

二是不断完善人才培养方案和课程建设。1996 制定的教学计划以专业演唱人才为培养目标。这个教学计划为新成立的自治区木卡姆艺术团培养专业演唱人才所设计。它兼顾木卡姆传承、音乐通识教育以及大学本科公共基础知识等几个方面。专业特色课程有木卡姆演唱、木卡姆概论、木卡姆音乐结构、木卡姆诗词、木卡姆发展史等。2002 年修订的教学计划以培养具有表演木卡姆这种综合性乐种能力的人才为目标，而不是单一的演唱能力。教学计划中增设了维吾尔族舞蹈、维吾尔族乐器演奏两门特色课程。2006 年再次修订的教学计划，建立在木卡姆可持续传承观念的基础上，以培养具有木卡姆表演和学校音乐教学双重能力的人才为目标，增设了音乐教育类课程，同时削减了一些通识课程的时数。此次修订的教学计划本科 4 年总学时为 3042 学时，184 学分。公共基础课 1062 学时，53 学分，分别占总学时、学分的 33.9% 和 28.8%。专业方向的主干课程有木卡姆演唱、木卡姆概论、木卡姆音乐结构、木卡姆诗词、木卡姆发展史、维吾尔族舞蹈、维吾尔族乐器演奏等。其中木卡姆演唱课 504 课时，19 学分。教育理论课有教育学、心理学和中小学音乐教学法等。音乐通识必修课程有声乐、基本乐理、视唱练耳、和声学、复调音乐常识、曲式与作品分析、中国音乐史及欣赏、西方音乐史及欣赏。选修课程有钢琴演奏、计算机音乐、旋律写作、化妆、木卡姆与新疆民歌欣赏、台词与表演、正音、音乐美学、指挥常识等。4 年中安排 10 周艺术实践和教育实习，10 学分；毕业论文写作 10 周，10 学分。

三是加强主干课程教材建设。木卡姆演唱课使用的主要教材为 1997 年出版的《维吾尔十二木卡姆》[③]，配有全套音响资料。木卡姆教研室的教师参与了记谱工作，师生承担了其中两套木卡姆的演唱演奏录制工作。此外，1960 年和 1993 年出版的两个版本[④]被参照使用。《哈密木卡姆》、《刀郎木卡姆》、伊犁版《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》[⑤]等作为选学教材。木卡姆理论教材建设难度较大。经不懈努力，木卡姆音乐结构和木卡姆音乐概论课的教材正式出版[⑥]，其它理论课均有校内使用的教材。维吾尔族乐器演奏课涉及的热瓦普、弹布尔、艾捷克、锵（维吾尔族扬琴）、萨它尔等乐器均有木卡姆教研室教师编写的教材，其中部分已出版。

四是探索符合木卡姆音乐形态特征的教学法。遵循现代教学法与民间传承技

术结合、互补的原则，避免木卡姆教学走向单纯“学院化”的倾向。在演唱、演奏教学中，尤其注意处理好“文本”学习（乐谱）和“本文”把握（音乐对象本身）的关系。在学习文本知识的过程中提升学生木对木卡姆构成规律的理性理解，在实践教学活动中去更真实地接近木卡姆的本文，即体验并逐步掌握木卡姆艺术风格的神韵。演唱教学采用口传心授为主，参照乐谱为辅；用维吾尔族乐器伴奏，词曲同步练习为主、分解练习为辅；背诵歌词伴以手鼓击节，注意理解不同节奏型与各种唱词格律的结合。诸如此类的教学方法有助于学生掌握维吾尔木卡姆音乐风格构成的重要表现因素，如微分音、颤音、各种滑音、游移音和各种复杂的节拍、节奏型以及词曲关系等。

五是课堂教学与实践相结合。三种主要方式。走向民间—课堂教学与田野采风结合；请民间木卡姆艺人进课堂—学校教师与民间教师结合；走上舞台—课堂教学与舞台艺术实践结合。2005 年，木卡姆演唱专业方向学生在全国第一届大学生艺术展演中表演的“且比亚特木卡姆”（节选）获得一等奖。

六是以科研促进教学。从事木卡姆教学的教师对科研与学科建设的关系问题有充分的认识并取得较好的成果。每位教师均有多篇研究木卡姆专题的论文发表，为学科建设的健康发展打下良好的基础。2005 年，木卡姆教研室完成的教改项目“木卡姆教学、科研、实践体系的构建”获得国家级优秀教学成果二等奖。

目前，新疆艺术学院木卡姆表演专业方向的毕业生就业情况乐观。两届毕业生大都在专业木卡姆表演团体和基层教育岗位工作，新型的木卡姆传承群体开始形成。我们希望通过学校艺术教育参与文化遗产保护的具体行动，将木卡姆蕴含的文化内容和精神内涵播撒在青少年的心田上，镶嵌在他们的脑海中，形成代代传承、永不消失的文化记忆。

注释：

① 中国新疆维吾尔木卡姆艺术申报工作组编《〈中国新疆维吾尔木卡姆艺术〉申报书》，新疆艺术学院学报，2005 年第 4 期。

② 阿不都秀库尔·穆罕默德伊明著《论维吾尔古典音乐〈十二木卡姆〉》，杨金祥译，87 页，新疆人民出版社，1985 年。

③ 新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆维吾尔自治区古典文学研究会编《维吾尔十二木卡姆》，中国大百科全书出版社，1977 年。

④ 新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆整理工作组编《十二木卡姆》，音乐出版社、民族出版社联合出版，1960 年。新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆维吾尔自治区文化厅编《十二木卡姆》，新疆人民出版社，1993 年。

⑤ 新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编《哈密木卡姆》，人民音乐出版社，1994 年；新疆麦盖提县刀郎木卡姆研究会、县人民政府文化局编《刀郎木卡姆》，新疆美术摄影出版社，1996 年；简其华编著《北疆木卡姆》，中国艺术研究院音乐研究所中国音乐学杂志社，1998 年；文化部民族民间文艺发展中心、新疆维吾尔自治区吐鲁番地区文化体育局、鄯善县文化体育局合编《吐鲁番木卡姆》，民族出版社，1999 年。

⑥ 周吉编著《木卡姆》，浙江人民出版社，2005 年。苏来曼·伊明编著《木卡姆音乐结构》（维吾尔文），新疆人民出版社，1998 年。

当今操突厥语各民族的音乐传统

费苏拉·M·卡洛马特利

探讨操突厥语各民族文化遗产的研讨会、专题会和代表大会等各种科学论坛最近纷纷举办。在土耳其举办的操突厥语各民族文化国际代表大会（第三次论坛已于1993年7月25日至29日举行），则在规模上远胜于其它。我们的国际论坛探讨的是各种音乐问题、音乐表演、音乐经验和乐器学问题等，包括操突厥语各民族音乐学的构成问题。操突厥语各民族音乐学是研究操突厥语各民族遗产的主要部分，因此，我们的国际论坛被认为非常具有意义。

操突厥语各民族音乐传统的特征就是其表现形式的丰富多样性，以及在区域间、区域内的层面上和每个单独的民族文化框架内所展示的主题、流派和风格的多样性。但是，更准确地讲，反映民族文化内部的地域风格整体多样性，有时被认为是破坏统一性的一个因素。这就是为什么会对音乐艺术的具体特征会产生误解的主要原因，它也许会导致音乐环境代表和非音乐环境代表间的严重分歧。一些语言学家和作家深信应该加强地方方言统一，形成国家标准语言是理所当然的事情，他们甚至要求音乐学家采取同样的行动，却不懂得各个民族传统的地区音乐风格的融合是不可能的，也是无用的。

众所周知，突厥语有不同的分类。根据其中一种分类，突厥语分为西部匈奴语和东部匈奴语，两种语言又有不同的分支，分支还可以进一步细分。毋需细述，我们应该集中精力于包含在特定语言和分支中，为大多数人所讲语言（依据其语言逻辑和相似性）的音乐传统的共同性上。各个分支之间在语言上的差异并不妨碍其相互理解的机会。在聆听相互的音乐时，这种特例并非时常可见。在这方面，那些在基本音乐形式上具备相关性的民族（即使同是操突厥语的民族），能够从相互的音乐中获得心理和审美的满足感。例如，哈萨克人、吉尔吉斯人和卡拉卡尔帕克人在一定程度上属于同一个语种，他们能够满怀愉悦地聆听对方的音乐；乌兹别克人、维吾尔人、阿塞拜疆人和土库曼人构成另一个相似语种；鞑靼人、巴什基尔人和楚瓦什人组成第三个语种，这个语种与前两个区别较大。除

个别情况外，不同语种之间特别有兴趣去聆听对方音乐的现象并不多见，相互间的兴趣（就好像对异域文化）通常局限于泛泛了解或个人好奇心的满足。

但是，如果对非突厥语民族（斯拉夫人，印支人和其他人）音乐的兴趣仅仅是出于好奇，是一种天性，而不是为了得到纯粹的美感，那么展示操突厥语各民族音乐传统中的类似音乐现象则赋予了不同的含义。这成为其音乐传统多样性的最重要参数，因此也保留至今，成为音乐表演传统的多元化展示。

今天在操突厥语民族音乐中有三种（或者说音乐发展的三个层次）音乐风格（虽然其完整性各不相同）：民间音乐（即，民族音乐），民族—专业音乐和专业口承音乐传统。最后一种音乐形式在许多其他国家被称为传统古典音乐。

在操突厥语民族音乐传统的框架内，最相似之处自然在于民间音乐的范畴中可以发现，即在歌曲和民族乐器艺术的特征中。由于生活条件、礼仪和风俗习惯密切相关，因演出的特定场合或时间所致，在礼仪和其它声乐形式上可以发现有特别的相似之处。例如，在中亚的音乐中可注意到不同典礼歌曲有自己的曲调特征和相似点，尽管它们一般基于每个民族的朗诵调。同时，有些歌曲不受场合限制，可以在任何场合为观众演唱。在其诗歌般的歌词、曲调结构（对句）和演唱风格（声乐器、乐器和演唱）中都有共同特征。通常，这些特征出现在特定的歌曲和乐曲中（例如，鞑靼人的“乌樽奎 Uzun kui”和乌兹别克人的“阿术拉 Ashula”）。所有这一切中，每个民族的音乐都有别于其它民族的曲调、音调和节奏特征。

每个操突厥语民族音乐的独特性和普遍性的其它特征在民族—专业音乐中也能很容易地体会到，这些民族—专业音乐由于它们的无条件特性，也就是说，它们并不受某种特定的场合和时间的限制，因而显得不同。音乐的诗歌语言和音调（曲调）通常与这种特点有关。发展程度不同和工作能力各异，使得上述特点从民乐结构和方法转向口承传统的专业音乐。换句话说，这些例曲当中都具有民族和口承—专业音乐的特点。因此，一位乐人（歌手或者乐器演奏者）必须面对这样一个问题：获取循环格式规则（正如在“马夫日嘎”（Mavriga）中）或者循环的一不朽的史诗（正如在“达斯坦”（dastans）中）所必要的知识，掌握必须的演奏专业技巧。因而，就出现了这些特定或成组音乐形式的演奏者的专门化。

研究民族—专业音乐风格，理论阐述和归纳音乐诗歌化特点等变得非常普遍。在演奏时，音乐的流派特点和民族原创性就会在结构—曲调（通常与诗歌化基础相关）、语调－音调和音节－韵律上一定程度地表现出来。同时研究人员不应忽略一些流派的音乐在当今听众中受欢迎程度下降的原因。

如今，（即使依赖于某地方的音乐特色和某一具体的民族文化）史诗化音乐存在的范围日益缩小。其它民族—专业音乐，大多为歌舞（或乐器—舞蹈）和循

环形式继续以传统形式存在，并采取了现代（或正被现代化）的合奏表演的新的当代舞台手段。

口承传统专业音乐或者传统音乐在操突厥语各民族文化传统中起着重要作用。这种新颖的音乐形式的表现并不是同等呈现，也不是在每个操突厥语民族中都能发现。口承—专业音乐发展成多流派和多种形式。在乌克兰人、阿塞拜疆人、维吾尔人、部分土库曼人（例如古代定居和一些土耳其半游牧人）中是其文化传统重要的组成部分，这就是乌兹别克斯坦的布哈里安人《沙士木卡姆》(Bukhara's shashmakom)、霍列兹人木卡姆（Khorezem's makoms）和费加纳—塔什干人木卡姆循环（Ferghana-Tashkent's makom)、《阿塞拜疆木卡姆》、土耳其塔卡斯（taksms）和法斯尔（fasils)、维吾尔人传统中木卡姆以及土库曼斯坦的都它尔木卡姆（dutar mukams)。操突厥语各民族传统中的这些木卡姆，从其流派众多和更广的意义上看，在音乐结构和曲调、循环声乐器乐或者纯器乐、纯声乐独奏曲目和独奏—合奏表演上都有良好发展。独奏在游牧民族的音乐文化传统中非常普遍，例如，哈萨克的东布拉（dombra)，其它已发展起来的库兹（kuis）和吉尔吉斯的库乌（kuu，主要指库姆兹 komuz)。土库曼巴克什的口承—专业乐曲在合奏表演中有很高的专业传统性，也颇具名气。许多纯粹的声乐（独奏和合奏）和其他操突厥语民族的器乐（独奏和合奏），都与木卡姆有关，这些操突厥语民族的代表拥有丰富多样的具有表演技巧性和音色声学特质的乐器。这也解释了为什么在乐器多样化的操突厥语民族音乐传统中，出现了弦乐器—弓、拨弦乐器和打击乐器，木管乐器（铜管乐器）—笛子、簧片、音管和吹口及打击乐器。每种不同的操突厥语民族文化，通常有几种乐器可看作其代表。在国际音乐演奏中的许多种类乐器都可以在各种操突厥语民族的音乐文化传统中找到。在此意义上，像乌兹别克斯坦和其他一些国家正是因乐器的多样化而闻名。

所有上述因素应该对器乐的发展和恰当的独奏及合奏的发展都产生了影响。这种合奏根源于过去，有规定的结构。上述最后因素与各民族音乐作品的特点，生活中的历史、社会和经济条件及上述地区音乐的相互影响相吻合。将音乐传统的不同之处与古代的定居生活方式和现在的游牧生活方式中的音乐活动进行区分很恰当。“游牧”文化和“定居”文化间的差异有时可从一个民族的音乐中鉴别出来。乌兹别克人的音乐传统是很好的例证，要特别区分鞑什提—卡普卡可（Dashti-Kypchak）的乌兹别克音乐传统和他们的“游牧”文化及本地区其他定居者的乌兹别克文化间的差异。这种差异至今仍在乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦、土库曼斯坦、吉尔吉斯坦、哈萨克斯坦、阿富汗和其他地区的乌兹别克人中保留着。

本人认为，揭示数世纪来历史过程中音乐形成的本质，特别是民族文化中当

地的音乐原创性的发展，和整个民族传统，各地区（人群）环境与相似音乐风格间的关系，是音乐家—历史学家，尤其是操突厥语各民族研究专家所面临的最复杂和主要的问题之一。发现问题和阐释不同民族特定音乐风格间相互影响，应该适应上述任务的需要。这也正是阿塞拜疆和乌兹别克音乐传统中表现出来的[①]。这与阿塞拜疆木嘎马特（mugamat）和非木嘎马特（non-mugamat）音乐有关，也与其相似的伊朗音乐有关。也能发现乌兹别克人和操波斯语的塔吉克人（准确地讲，和一些“山沟”代表的音乐风格）的音乐风格间的相似性。在这两个民族的乐器、紧密相连的关系、社会—历史和深深的种族关系等方面中，都清楚地显示出一般性的要素。

操突厥语各民族音乐传统的共同特点，在民间音乐和口承传统的民族—专业音乐流派、结构—曲调、语调—音调、音节—韵律诸方面都能发现。同样在初期口传的叙事诗中——有关英雄、抒情诗歌、宗教内容的达斯坦传统中，每一个口传叙事诗变体所使用的音乐场景手段中，这种音乐相似性也可以看得到。在两个相邻民族的边界地区，可以发现音乐传统穿越边界的有趣过程。例如，在与土库曼斯坦接壤的布哈拉（Bukhara）地区卡拉库尔区（Karakul）的一些村庄里，人们很难分出两种民族传统的有何不同。

宗教音乐同样可能是操突厥语各民族音乐传统中的重要纽带，人们在宗教仪式中也使用非宗教的音乐风格（世俗的民间音乐和其他音乐）。对宗教音乐多样性的研究也是操突厥语各民族音乐学的一项重要任务，这需要突厥语国家和非突厥语国家共同进行研究。

无须证明，许多难度大的音乐艺术形式的表演在减少，包括对单音曲（有时或称为齐奏）的屈尊态度等导致了它的衰败。这就是确保齐奏这种音乐表现形式更专业，更具有传统“艺术”水平的很重要的原因所在。因为不但影响操突厥语的各民族，也影响世界其他国家单音曲的发展，所以现在如何解决传统音乐的延续和保护问题被认为是当代操突厥语各民族音乐学（和其他文化和传统的代表，特别是穆斯林世界代表）所面临的迫切应对的问题之一。

现在，曾经行之有效的吸引年轻人继承他们民族各种艺术传统的方法要更新（特别是所谓的“师傅—徒弟”教学模式）。以有民族特色的发展成熟的教学方法为基础，音乐教育机构在现代化的名义下也许可以成为长久延续传承民族音乐传统的可靠保证。

最近在中亚国家我们已经注意到，许多音乐教育机构开展了“富有吸引力”的活动，旨在调查如何持续发展操突厥语各民族传统音乐。当然，我们和其他东方国家将主要的财力（和道德及官方交流活动）用于学习不同时期、不同风格和不同流派的欧洲音乐艺术。只有“剩余”财力用于民族音乐传统的必要继承—学

习演奏我们自己的不可再造的传统民族乐器，吸引年轻人学习民族乐器、歌唱及单音曲—合奏表演的最难技巧，吸引他们到当地、本民族和本地区的学校学习。即便是在许多活动均致力于研究民族音乐传统的操突厥语各民族音乐学院的课程仍以学习西欧乐器为开始。之后学生才能进入传统音乐系。音乐系的学生不能一开始就学习自己的民族音乐、乐器和声乐演奏，这种情形难以解释。

在中亚国家任何事情都比较复杂。从20世纪40年代开始，学习前苏联中亚共和国（乌兹别克斯坦、哈萨克斯坦、吉尔吉斯坦、土库曼斯坦、塔吉克斯坦）的民族乐器成了学习西欧音乐和当代作曲家的作品的补充。他们的民族乐器在20世纪中叶重新制作，建立了所谓的“乐器家族”，除了家族名称的改变外，这些乐器与为演奏西欧古典和现代作曲家的作品的乐器毫无共同之处。在课程中，增加了经改造的民族乐器的演奏曲目。这些教学安排的目的在于培训“多面手”音乐人才。然而，弓弦乐器（吉德甲克 gidjak，库布兹 kobyz 和其他乐器）演奏者按照所有要求学习小提琴演奏技巧，通过学习长笛演奏掌握乃依（nai）的演奏。由于这些经改造过的乐器的缘故，在很长一段时间里，民族表演传统的使用被认为是无用的。这导致了许多传统的民族乐器，主要是他们精美的样品（如乌兹别克斯坦的弹布尔 tanbur 和萨陶—瑟特 sato-setor）消失和逐渐走向失传的危险。有数世纪历史的演奏技巧已经失传或者沦落为业余水平。

伴随着“齐奏音乐”被排除在音乐教育机构之外，关注传统古典音乐、流派或者专业和口承的民族—专业音乐的所有重担转移到了业余爱好者肩上。业余演奏者只局限于他们自己的动机、可能性甚至他们自己业余愿望，没有人考虑这个事实，因为他们没有表现出想掌握专业和民族—专业民间音乐的愿望。要求的降低使得最受人尊敬的民族传统音乐代表人物（例如，著名的歌手都木拉·哈里姆·依波多夫 Doumlla Halim Ibodov，胡德吉·阿都拉齐兹·拉素勒夫 Hodji Adulaziz Rasulev，少那扎尔·索依波夫 Shonazar Sohibov，法兹里定·沙赫波夫 Fazliddin Shahobov，少那赫姆·术马若夫 Shorahim Harratov 和音乐人乌斯塔·奥里姆·考米罗夫 Usta Olim Komilov，阿布库迪尔·伊斯莫罗夫 Abdukodir Ismoilov，马都素福·哈罗托夫 Madusuf Harratov 和其他一些音乐人）不再参与这样业余才能展示的演出。从20世纪70年代至今，这样不尽人意的活动已经减少，虽然仍然可注意到许多举办这样活动的迹象。

利用改造过的乐器演绎传统民族音乐丰富了演奏曲目，最近的改革措施并没有改变教学的核心。设立独立的传统音乐表演系，也许可以看作是解决问题的可能途径，但也只能在为现代重新制作的乐器和西欧乐器提供教学指导的范围内进行。

显而易见，通向西欧古典音乐和现代作曲家的艺术创新之路，在于学习演奏

欧洲乐器和参加合适的欧洲教育（或者业余）合奏和管弦乐队。就传统的民族乐器而言（特别是那些经过数世纪发展达到完美水平的样品），我们必须采用传统"学院"教学法。

上述事实并不意味着不能用传统的民族乐器演奏富有创新的西欧音乐。正如大家所知，使用相应的乐器，音乐家可以演奏任何民族音乐（无论是西方的还是东方的），仅受所选乐器的潜能限制而已。在不同时期的人们的音乐活动中，我们都可以发现国外乐器的吸引力所在，随后外国乐器对演奏者而言变成了本国乐器。例如，小提琴不仅在小提琴技巧潜能高超的范围内演奏，也作为世界不同国家民族的乐器使用。伊朗—阿塞拜疆它尔（tar）就是相似的例子。不像从前使用弹布拉（tanbura）和都它尔（dutar），现在在乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦和土库曼斯坦的部分地区男歌手最近已经使用它尔（有时女歌手也使用它尔—很时髦）。然而，这并不意味着各单音曲文化代表的音乐教学体制，将朝着学习欧洲音乐和掌握一定的演奏技巧，而仅对我们的民族音乐浅尝而止的方向发展。

必须指出，在中亚各共和国成立之后，培养音乐人才被认为是首批音乐院校的主要目标。这些音乐院校的课程，其主要目的在于利用民族乐器和欧洲乐器学习单音曲口承专业乐曲，包括俄罗斯经典乐曲和西欧古典音乐及业余合奏曲（室内乐，合唱和交响乐）。所有的传统音乐与这些演奏手段和方法相适应，演奏手段和方法与音乐有内在联系。音乐活动的进行仅局限于教学机构内部资源的使用。拒绝两个发展方向"共处"，利用乌兹别克、塔吉克和其他中亚民族乐器向欧洲音乐或作曲家的艺术创新，例如复调音乐，进行最重要的发展，结果这一切也正是民族"合奏音乐"从教学机构的教学计划中逐步脱颖而出的原因所在（这种现象对专业音乐教育而言是得不偿失的）。在数十年内，导致了许多精品甚至包括音乐传统风格和本土丰富的音乐表演艺术完全失传。

在目前条件下，恢复专业歌手和乐器演奏者所得意的民族音乐流派，必须将以前的教学经验和与其他民族（土耳其、阿拉伯、伊朗、印度等）表演传统相关的音乐发展问题纳入考虑范畴，这是非常有益的。以前的教学经验可以培养出称职的专业音乐人。

这种观点是在与表演者准备把欧洲乐器与合适的音乐结合起来的过程中发展起来的，因此目的在于确保各民族地区音乐风格、东欧和西欧国外的音乐经典、现代作曲家的作品、世界各民族的艺术创新在集体表演表演中得到富有活力的发展，显而易见，它也是点燃希望的梦想。

20 世纪下半叶，在继承操突厥语各民族音乐文化传统上，人们加速了音乐发展的进程。在民族音乐文化中，"注入了"多声演唱法，这有点像一种"让步"。更准确地讲，有数世纪历史的单音曲传统的优势和西欧及俄罗斯古典音乐

流派之间取得了相容，这种相容比专业作曲家艺术创新的成果，包括所谓的舞台音乐表现形式的所有变体意义更大。

虽然实际上，操突厥语各民族音乐新的质的发展方向并没有偏离其民族音乐传统的具体风格和类别，但是巴斯塔库尔们（bastakors）（更准确地讲，创作传统的单音曲作品的代表）的创作天赋已经显露出来。无须更详细阐述其复杂性，也无须更细致地说明巴斯塔库尔们和其他 20 世纪操突厥语各民族音乐艺术新的发展方向，这包括作曲家们的艺术创新，在这里本人想强调的是本世纪头十年明显的创作成果。

中亚作曲家最优秀的创作成果已经为民族音乐和外国音乐（单音曲和复音曲风格）的有机融合提供了机遇，因此可以克服困难根据作曲家现代作品风格创作出更富有民族特色的作品，挖掘新的表演方法和开拓新的发展方向。进行对比音乐学研究是十分重要的，它的目的在于揭示和总结操突厥语各民族作曲家最有价值的创作成果，让学者们倾注其心血进一步发展操突厥语各民族和东方其他国家的音乐艺术（今天并不局限于单音曲音乐传统）。

本人希望参加研讨会的代表们能致力于研究操突厥语各民族音乐文化传统中的多元化问题，和这种艺术在现代性方面的发展历程，以强调创立国际性操突厥语各民族音乐协会的必要性，该协会旨在协调来自各国的操突厥语各民族的学者，共谋操突厥语各民族丰富的音乐传统的延续传承以及对音乐文化多样性进行比较研究和推介。

——英文本由费扎·唐祖格译自俄文

注释：

① 许多音乐风格、乐器、音乐活动和“单一语言”——塔吉克和乌兹别克的不同也引起了人们的关注。

中亚各国传统音乐文化中的循环结构

沙基姆·古里耶夫

循环结构作为一种过程是许多艺术活动所具有的特点，是我们在音乐艺术上所见到的独特展现。但是在欧洲古典（书面）音乐文化和东方传统（口头）音乐文化中，这一手法的出现并不完全相同。本文旨在探究循环结构在中亚各国传统音乐文化中的特征。

东方各国人民生活中的许多方面，身边现实的各种事物和现象，都受到一种循环性过程的制约。这也就说明了在我们祖先的传统文化中循环因素为什么起到了如此重要的作用。最明显的例子莫过于具有循环性的十二生肖年历（“穆歇尔”，Mushel，Muche）。每年被赋予不同动物的名称，这样的年历成了不同国家许多科学家的关注点。哈萨克斯坦有名的科学家阿·伊·木卡姆贝托娃对此进行了专门的研究，这是浓厚的科学兴趣所在。她揭示了所谓的腾格里年历和哈萨克传统音乐文化之间的紧密关系。

东方传统音乐文化中循环结构的最重要的例子就是木卡姆（Makamat）。我们这一地区的本地或区域性变体有：布哈拉（Bukhara，乌兹别克—塔吉克）的“沙士木卡姆”及其费尔加纳—塔什干（Fergana-Tashkent）版本，霍列茨姆（Khorezm）地区的木卡姆（maqomot）以及伊犁版本的维吾尔“十二木卡姆”，在它们的综合结构中，循环的原则体现在所有层面上。所有这些都是定居农民的传统文化。研究人员对此作了充分调查。

中亚游牧民族的传统音乐文化中也有循环结构，可以举出一些有趣的例子。由于过去知名的和无名的音乐家们演奏的版本分布很广，在各民族和专门用口头表达音乐独立乐章的多种交替需要的基础上形成了循环结构，这样的例子很多。例如，吉尔吉斯人有“哈木巴尔汗（Kambarkan）”、“凯尔拜孜（Kerbez）”、“胜合热玛（Shyngyrama）”和“博泰依（Botoy）”这类的“考木孜（Komuz）”曲，但也有像“谢克拜依（Seketbai）”、“奎根（Kuigon）”、“阿尔曼（Arman）”之类的抒情歌曲。现在许多这类器乐曲和歌曲都已衍生出了一些新派亚种，都是由相

互紧密联系的变体衍生出来的。同属于这一传统音乐类别的还有土库曼的歌曲和器乐作品如“诺瓦依拉（Novaiylar）”、“吉尔克拉（Kyrklar）”、“木坎姆拉（Mukamlar）”等。关于此点我在1998年的伊斯坦布尔第四次会议上谈论过。

哈萨克人的传统音乐中有成组的相同名称（器乐）的“奎伊（kyui）”，如“阿克哲兰（Akzhelen）”，“奎巴斯（Kosbasar）”和“孔鄂尔（Konyr）”，过去都是以62套器乐章节形式循环的。在一个循环中它们相互联系，可能为相同的多种交替奠定了基础。关于这些循环乐曲的出现，还有其它更有意思的解释。我们来引用研究者科·努尔兰诺娃的话，她说：“有必要注意到，最开始的奎伊曲由循环而产生，每一循环包括62套奎伊曲（此数目来源于人体最大的血管数量，血管对人的精神、神经，心情、心理状态有相当大的影响；依据血管数量，创建了62套奎曲—塔姆尔（tamyr），被称为‘62塔尔马科特—阿克哲兰’（tarmakty akzhelen），‘62塔尔马科特—考斯特巴撒尔’（tarmakty kostbasar）等）。62套奎伊曲能够表达人们所有的深处的灵魂状态、精神状态、身体状态以及对世界不同态度和与世界间的关系。62套奎伊曲虽不同，但其间也有兼容性，依据会面、送别、战争、胜利和节假日等不同情景进行演奏。”62套奎伊曲上述循环所起源的特定场景恰好与哈萨克传统器乐演奏家和研究者阿·图科塔干的看法不谋而合。

在中亚各国传统音乐文化中，独立的歌曲或者器乐曲都伴随着一定的故事和传说，这种例子很多。在一种情况下，这些故事和传说就是所演奏的音乐的起源；在另外的情况下，这些故事和传说只是为了加深对乐曲的理解，告诉听众乐曲创作和演奏的环境，或者将听众的注意力吸引到具体的富有代表性的真实时刻。

在哈萨克传统音乐中，有许多奎伊曲与故事和传说有关。著名的人种音乐学家阿·伊·木卡姆贝托娃（A. I. Mukhambetova）称其为“容合奎伊曲”，将故事和音乐进行语义混合，她把这种奎伊曲分为两类：

（1）混合型的。故事情节中穿插乐章，乐章进入故事，构成完整的奎伊曲（这就是传说奎伊）；

（2）分开的，完整的故事之后是奎伊（这就是奎伊与传说）。

这里我们所感兴趣的是第一种混合的奎伊曲，这样可以将许多器乐曲联系在一起：库尔库图的奎伊曲，“阿库”（Akku）、“阿克萨克库朗”（Aksak kulan），“纳利迪尔根”（Nar idirgen）和其它一些颇富竞争力（塔特［tartys 或者 aityes］）的奎伊曲（哈萨克库依什［kyuishi］乌斯坎拜、土库曼巴克希［bagshi］；库莎拉与一位姑娘及姑娘母亲等）。每一种奎伊曲代表着不同特点的循环结构形式。

我们来看看其中最有名的，也是最流行的哈萨克奎伊曲—《阿克萨克库朗（Aksak Kulan）》，即（《跛足库朗 Koulan》）。许多研究者认为它起源于13或14世纪，因为在它所表演的一则传奇故事中出现了成吉思汗作为统治者，在另一些传

奇故事中则有他的孙子。阿·拉姆博根诺夫（A. Raimbergenov）已经记录了这首奎伊曲及其传说。阿·拉姆博根诺夫为来自乌兹别克斯坦西哈萨克斯坦木拉图的一位著名的“奎什”（Kuysbi，意为善奏奎伊曲的乐手）。让我们简要地看看这个传奇故事套曲的内容：

汗的儿子发现神圣的库朗在萨乌尔—阿伊格区吃草。他召集灵巧的神射手，带他们去狩猎库朗。看见一只库朗兽，他飞奔而去，兽群在跛足库朗带领下攻击汗的儿子，将他践踏而死。汗知道射手们要回来，开始等自己的儿子，但没有等到他的归来。他感觉事情可能有些异样，便颁布命令：“谁胆敢告诉我我的儿子死了，那他就去死吧。”看到没有人敢将真相报告给汗，著名的“奎什”克—布嘎（ker-buga）决定：“让东布拉告诉汗他儿子的死讯吧”。他来到汗的驻地，坐在门口，开始演奏奎伊，东布拉代表库朗的奔跑和喊叫声（第一首奎伊曲）。汗继续躺着，没有抬头。克—布嘎演奏了第二首奎伊曲，在这首乐曲中，人们听到了这样的声音“你的儿子死啦，汗”（第二首奎伊曲）。汗抬起头，大声叫道：“你竟敢说我的儿子死啦。”音乐家回答：“哦，我的大汗，我可是从你嘴里听说你儿子死啦。”想不出别的惩罚，大汗命令：“很远的地方有条龙，把这个“奎什”扔到那里，让龙吃了他！”大汗的仆人把克—布嘎扔到了龙生活的地方。发现有人，龙便开始靠近。“奎什”坐在龙的面前，开始弹奏冬布拉，哭诉自己的不满（第三首奎伊曲）。龙听完弹奏，鼻子哼了一声，马头般大小的金块掉落在音乐家的腿边。聪明的克—布嘎躲过了汗的报复，逃脱了龙口，成功地回到了家，过着幸福而长寿的生活。

上面的这则套曲中只有三组奎伊曲。专家们说这则循环套曲中原来有更多的奎伊曲。现在奎伊传奇表演得少了，循环套曲中奎伊曲的数量也减少了。《阿克萨克库朗》（Aksak kulan）就是如此。一位研究者曾这样写道：“奎伊曲一旦移植到音乐舞台上，东布拉演奏者便开始从明快、精巧的奎伊曲中选择保留曲目。小的传说奎伊曲似乎被人们忘记。知识渊博、才华横溢的演奏家卡姆巴买德托夫（Kambar Medtov）有敏锐的时代紧迫感，他从著名的奎伊曲中仅挑选了代表跛足库朗奔跑的一节，对其进行了发展，在技术方面进行了复杂化，使其形式达到了完美的境界。卡姆巴的阐释使《阿克萨克库朗》获得了新的生命，富有了新时代的精神，很快受到欢迎，因此今天现代冬不拉演奏者都只选择卡姆巴买德托夫版本的《阿克萨克库朗》。”

器乐传奇说唱在土库曼传统音乐中就存在。都它尔说唱中有《巴克希拉》（Bagshylar），《乌祖克拉》（Uzuklar），《阿夫其木卡米》（Avchy mukamy），《库什克库朗》（Koshek kulan）等。所有这些都包括几首小型器乐曲“萨孜”（saz），中间穿插着故事说唱。但是在这些循环套曲中也同样可以看到有些传奇故事消失

了，曲目数量也减少了。例如，小型萨孜器乐曲《乌祖克拉》（Uzuklar）讲述了女友之间为演唱少女抒情歌曲《乐乐》(Lele）竞争的故事。围绕着这个内容，不久之前它还包括了四个部分。而现在作为经典的音乐会演奏曲，则没有了故事叙述。

有必要注意到，故事和音乐交替的原则（在此例中的歌曲部分）是中亚各突厥语民族说唱者运用在大型音乐诗史中最古老的形式之一。由乌古兹奥赞（oguz ozan）创作的古老的土耳其英雄诗史《我的祖父库图（Kortut）记》演奏传统堪称古典范例。过去几个世纪中，其他一些大型音乐诗史作品，例如，土库曼巴克希（Turkman bagshi）和卡拉卡尔帕克巴克斯（bakhsy），乌兹别克巴克希（bakhshi）的某些部分，哈萨克斯坦的热拉乌（zhyrau）创作的达斯坦，维吾尔的达斯坦其（dastanchi）等表演的“达斯坦，孜尔”等都是以同样方式表演的。其中，同样也有像《夏赛乃姆—艾里甫》(Shasenem-Garyp)、《佐合拉—塔依》(Zokhre-Takhy)、《萨阿体—合姆拉》(Sayatly-Hemra)、《胡鲁科嘎—合姆拉》(Hurlukga-Hemra)、《莱丽—麦吉依》(Leili-Medzhnun）和《玉素普—艾合迈特》(Yusup-Akhmet）等（此处都是用的土库曼的叫法），对本地区的许多人来说是很普遍的。因此这些大型音乐英雄诗史作品可以归类为循环作品。特别是这些达斯坦的歌曲部分在各民族版本的木卡姆的形成过程中起了特殊的作用。做为一个明显的例子，我们来看一看维吾尔“十二木卡姆”中的“达斯坦乃额曼（Dastan nagma)”部分。

东方传统的音乐家－专业演艺人员从中世纪开始，就在演奏会中按照音乐数量和随之而来的间歇建立某种顺序。在11世纪有名的作品《卡布斯纳姆（Kabusname)》的“论音乐家的传统”一节中就可以看到这方面有意思的资料。这种做法可能是遵循着从简到繁逐渐过渡的原则，同时包括了各种曲调，节奏，间歇和其它的一些音乐表现手段。这些手段综合运用，促成了整个演奏会特殊戏剧效果。

因而不仅对农民，就是对游牧民而言，这样的方式构成了东方口头专业音乐传统循环流派的基础。例如，在主要表现游牧民族生活的土库曼传统音乐中，歌曲的演唱、乐器的演奏要根据表演顺序和分组情况遵循一定的顺序。我们可以在土库曼的巴克希—金失尔麦其（bagshi-tirmechi）艺术中（巴克希［bagshi］弹唱，用乐器都它尔自弹自唱，有时有其他都它尔其［dutarchy］和杰得扎克其［gydzhakchy］加入）看到这种现象。他们表演的曲目就是按照演唱和间歇的特点综合组织的。每场巴克希演唱会持续数小时，根据情况可以分为三个阶段，每阶段伴有不同的歌曲——初始段，中间段和最末段。

初始段往往结构简单—所有的歌词按照相同曲调演唱；音域相当狭窄—基本上不会超过五度音程，也就是说曲调不超过七度音程（perde)，有都它尔伴奏；

演奏时，将都它尔弦调至最低声以迎合巴克希的最低音域。在歌曲的演唱中间，器乐弦不存在升高，或者说升高不明显。初始段歌曲从两三首到五六首。歌曲中最重要的稳定音要与都它尔的空弦音相协调。

中间段的歌曲是巴克希演奏的基本部分。从这时起，每两三首歌曲演唱完后，都它尔的结构升到四分之一或者二分之一调，直到演唱者不能达到音域的最高为止。随着都它尔结构的上升，乐器格里风（griffon，主要用来升调）歌声的主要稳定声调也要同时随之改变。因此，在中间段歌曲中会形成一些小成套曲，每套中都包含一定数量的歌曲有音调变化的特点。小套曲的数量依据巴克希保留曲目的多少和演奏技巧以及即将表演的时间长短而定。例如，塔格达巴扎尔·奥登尼亚孜·诺巴托夫（Tagtabazar Odeniyaz Nobatov）中的流行巴克希保留曲目的中间段可以分为10组小成套曲。

最末段歌曲数量不多（两到三首）。他们依据都它尔弦调最高音而演奏。但是，最基本声调在 shirvan perde，音阶包含七个都它尔以上的声音。

上述对土耳其巴克希演奏过程的描述让人想到循环结构，它是东方口头专业音乐的整体特征，对木卡姆而言更是如此。

以上事实明显说明了中亚各国传统音乐文化的共同源头，以及很多世纪以来定居的农业人口与游牧民族之间的密切交流。

马格里布努巴音乐语汇中的塔布及调式性

穆罕默德·古塔特

序　言

当今的马格里布音乐家们经常借用伊斯兰教寺院的阿拉伯音乐术语，尽管他们不是按照调式（modalities）的实际运用方法去运用，但他们觉得调式及技术语汇的规则更为清楚准确。然而，传统的马格里布努巴（Maghribi nūba）有其独特的风格，它的微妙之处只有通过经常听和反复练习才能领会得到。虽然书面文献很少，但是由于有口头传承，这种音乐的理论和实践依然存活了下来。这与使用了一套与之相匹配的名词术语是分不开的，这种情况我们在其音乐形式及使用的乐器方面已经看到。在调式及其结构和音阶的音级（gradations）方面尤其如此。这套传统的名词术语虽然有时不太清楚也不完整，但却显示出至少两个特点：一方面，四个马格里布体系之间存在相似点，另一方面，在 Mashriqi 派的名词术语方面存在分歧。

一、塔布以及调式的概念

1. 音符及总体音阶的命名

这种本质上属于调式音乐的体系是建立在“塔布”（tab′）概念的基础之上的。“塔布”相当于阿拉伯伊斯兰教寺院中的“马卡姆”（maqām）。塔布是第二个最重要的名词（另一个是努巴），它可以从哲学、心理学和音乐学等不同的角度来进行解释。总的来说，塔布表示的是人与一切有生命的事物面对面时所表现的内在气质、禀性、性格、反应表现，尽管它也可能表示“印象”、“风格”或“印记”之类的意思。但在音乐学中，塔布这个词一方面强调了奥秘的重要性，同时指定了调式音阶及其特征，以及这可能引起的心理—生理反应。

作为调式的塔布，是以一组相互连贯的元素的形式出现的，这可以被看作是一种音乐上的组合办法。它是由音级（或叫 darajat）决定的，这些音级实际上构成塔布的根本骨架；它是旋律形式或旋律节奏，它们当中至少有某一些是起到确

立韻律（definite cadences或称 qaflat）的作用的；它是一种转调手法，或称 talwin（意思是“改变样貌”），这是通过滑入另一个塔布来实现的，这又进一步加强了它的特征；最后，它的音级起到结束调式的作用。

因此，塔布一方面是旋律（以及在某些图布［tubū］［似是塔布的复数形式，译者］）、节奏曲线的空间形象，另一方面，是根据音阶中音符的功能限定它们的音值，它是这两个方面融合的产物。张与驰、吸引与排斥、动态与韻律等等的力度构成了各音符各自鲜明的美学特征，在区别于其他“图布”方面起到关键作用。这些都因具体的塔布而受到制约。

空间与时间这两个主要因素，不论是随意安排，还是遵循固定的模式，都能决定作品的结构。要了解所有这些都不能不进行直接接触：只有聆听真正大师的表演你才能学会深入到调式的大千世界之中，只有通过实践你才能最终真正与塔布的灵魂或“ruh”沟通，领悟其意境的真谛，消化其规律及这些音级的真正价值。这些音级之间的特定关系实际上“纯粹起一种心理调整作用”，而音乐文化和调式情绪则构成基本的参照点。也正是因为这个原因，把一个声音记录为五线谱上的一个抽象的音符不足以忠实地反映这种音乐，因为声音在音阶内部的功能不取决于它的确切音高，而取决于它与所选定的音区之间的相对音高，以及它与相邻音之间的音程。换句话说，确切的音高与所选定的和音的整体音高是相对关系，其变化幅度可达一个三度，而不会对塔布的特征造成任何改变，因为这首先取决于音程的性质及其排列顺序，音乐是由这些音程组成的。在这里，重要的是组成每个调式单位的音级之间的音程。在传统上，每一个塔布都是以特定的调性来演奏的，但可以把它转调一个四度或五度，有时甚至一个二度。但是，一个塔布在低音区中演奏和在高音区中演奏时的表达方式是不同的。这样，是使用低音区还是高音区就成为了一种区别两首调式音阶相同的塔布的基本方式。

像所有地中海传统音乐一样，马格里布努巴音乐术语中的总音阶是五度谐和音转换的结果。这是建立在一种起源于久远过去的和声原理。音符的各种不同组合构成一个总的音阶，这是在实践中确定和建立的，这个总音阶被组织成一个体系，再组织成一个调式，它代表每个自成一体的、各有其一系列特有因素的旋律实体。在马格里布与在其他地方一样，这种音阶综合了（由许多单个塔布组成的）整个图布体系的各种构成元素，这些都是在实践中固定下来的。

在这方面，马格里布分为两个不同的派别：西派（摩洛哥—阿尔及利亚）和东派（突尼斯—利比亚），以君士坦丁堡地区为分界线，那里的传承中节奏与旋律平分秋色：

第一种的特征是穆斯林西派（安达鲁西亚—马格里布）的延续，并且本地风格占了上风。它所采用的音域，总的来说，是全音阶的性质。

第二种很容易辨识，主要因为它非常明显地受到阿拉伯伊斯兰教寺院的影响。在它的各基础层面上，它非常独特地含有特定的二度和三度音程，所谓“中立”音程（差不多是一个乐音的$\frac{3}{4}$或$1\frac{3}{4}$），它们运用于伊斯兰教寺院的木卡姆中。

八度中的先后七个音符包含在下面这句口诀中：

[dha – m – sa – ma – r – hi – ssun/ ذم سمر حس]

其中：

dha/dhīl（从“do”开始），m/māya（ré），sa/sīka（mi），ma/mazmūm（fa），r/ramal（sol），hi/hsīn（la），ssun/sīka – hsīn（si）.

这让我们联想到马格里布乌德琴的定弦命名，以及它们的相应的字母名称[DH = dhīl（第一个 c.）；M = māya（第二个 c.）；R = raml（第三个 c.）；H = hsīn（第四个 c.）]，也就是说，四根弦从低到高依次的顺序是：DHaMRaH ذمرح/（1，2，3 和 4 = 第二，第四，第二）；或者，根据乐器表中各弦依次的位置：DHaHMaR/ ذحمر（1，4，2 and 3 = 第六，第五，第四）。再加上 shāyib（“老”）和 shbāb/ shāb（“少”）或者 dhkar（“雄”）和 unthā（“雌”）这些叫法，就可以区分音调的高低。下面的对比表可以让我们更清楚地了解每个马格里布学派各自使用的名词术语：

马格里布传统术语比较表

音符（约等于）	摩洛哥	阿尔及利亚	突尼斯/利比亚	传统术语		
				摩洛哥	阿尔及利亚	突尼斯/利比亚
Sol	*	*	*	dhīl/ramal	dhīl/ramal	‘irāq
La^{b}	o	O	*			
Sol$^{\#}$	o	*	O			
La	*	*	*	Māya/hsīn	Māya/hsīn	Hsīn
Si^{b}	*	*	*	——	mazmūm/māya	——
Si^{d}	o	o	*	——	——	sīka asl
Si	*	*	*	——	sīka	——
Do	*	*	*	dhīl	mawwāl/mazmūm/dhīl	rasd al- dhīl
Ré^{b}	o	o	O			
Do$^{\#}$	o	*	*			
Re	*	*	*	ramal/māya	ramal/zīdān/māya	Sabā
Mi^{b}	*	*	*			
Ré$^{\#}$	o	o	O			
Mi^{d}	o	o	*	——	——	Sīka
Mi	*	*	*	hsīn	hsīn/sīka/‘irāq	——
Fa	*	*	*	——	mazmūm/jārka	mazmūm
Fa$^{\neq}$	o	o	*			
Sol^{b}	o	o	*			
Fa$^{\#}$	*	*	*	——	sīka（mjanba）/hsīn	——
Sol	*	*	*	dhīl/ramal	dhīl/ramal	‘irāq

* = 被使用的音符　o = 不使用的音符

2. 马格里布图布（tubû'）中的音阶

每个塔布中的音阶类型实际上是四音音列或五音音列性质的，更确切地说，应该是两者的结合，而且它们可以分解为以三度、四度或五度为单位，以及全音阶、半音阶及特定音阶。与木卡姆中的情况一样，它包含两个或两个以上的不同的部分，其中一个是基本部分，可以根据歌唱者或有关乐器的音域变调为较高的或较低的音区。实际上，这里面涉及到一种音阶，其形式是一种复杂的、符合一系列习惯标准的集合体，以便于辨认，使它在头脑中形成一种有明确情感意义的形象。这就是为什么传统音乐家不理解欧洲那种由一列不同高低的音"依次排下去直到它们在更高的八度中重复了为止"的音阶概念。对于传统音乐家来说，不可能将塔布简单地被降解为一个由连续音符构成的骨架子，因为塔布的概念只有用旋律转变或特征主题的方式才能准确表示。

经典努巴的音乐语汇丰富多样。摩洛哥有26个，阿尔及利亚有16个(+6个君士坦丁地区专有的)，突尼斯有13个，利比亚有13个。有些借用它们的调首音，有些用其他有特征的音，还有一些则是以地名、民族名或其他有寓意的用语命名的。

二、基本元素及特征

图布所使用的方法中有一个详细的调式概念，它与普遍认可的调式概念不矛盾：由一个有特点的音阶构成的综合整体，而且更重要的是，经常含有一套方便辨识和解释的规则，不论其形式如何。习惯上，这种调式概念是与某种宗教或社会概念，或某种特定场合相联系的，"民族风格（ethos）"这个概念就由此而来。此外，再让我们强调一下，尽管存在着大量的相似点，特别是在基本规则方面，但在对某些图布采用比较法进行比较时要特别多加注意，尤其是其中对图布、木卡姆或其他调式性进行比较的时候。扩散理论（diffusionist）所提出的"表面上"的相似点，例如音阶中的相似点，实际上无异于隔靴搔痒。每个塔布都应被看成是一个自成一体的旋律单位在某一特定的音乐世界中游弋，其内部结构遵循着一系列的规律，这是由各社会群体独特的传统、偏好、方言和音变因素赋予的。正像我们已经看到的，塔布，也就是全球范围内所说的调式，是受一套标准限定的，其中有些值得进一步探讨：

1. 音阶的结构及类别

与常规的上行或下行音阶这种抽象形式不同，马格里布图布的音阶结构可以再分为三个类别：

（1）视不同的图布，由三音音列、四音音列或五音音列这样一些类型构成的

七音形式（最常见的）。

（2）五音的。

（3）带有在六音和五音间游移色彩的七音形式。

2. 基本调式单位

音阶是由一个基本调式单位（jins，bahr 或 iqd；复数形式：ajnās，buhūr，‘uqūd）来表达的，其大小差别可达一个三音、四音或五音不等。其他伴随的单位移接在这个基础上，向较低或较高的音发展。根据传统上的习惯选择，这些调式单位使用五种不同的二度：大二度（1 个全音），小二度（$\frac{1}{2}$全音/半音），平均或中立二度（约一个全音的$\frac{3}{4}$），以及增二度（一个全音和一个半音，在很少的情况下还有 1 个全音加一个大致的$\frac{1}{4}$乐音—五个升半音）。马格里布调式包含 4 种变换：

（1）由所谓“自然”音阶中的单个音级形成的全音阶类，有全音和半音。

（2）特别是在东马格里布学派（突尼斯—利比亚）中，这种全音阶类还会被寺院派所特有的其他音级加以丰富。

（3）在同一个四度的发展过程中，带有一个增二度加两个其他音与一个半音之间的音程的“变化音”类（此处采用其古代的原意，即“色彩”类）。马格里布音乐经常使用被称做“东方半音风格”的（$\frac{1}{2}$）（1 $\frac{1}{2}$）（$\frac{1}{2}$）形式。

（4）（1）（1 $\frac{1}{2}$）（1）顺序的五音类。

（5）也有（1 $\frac{1}{2}$）（$\frac{1}{2}$）（$\frac{1}{2}$）这种形式，但主要用于流行音乐。

3. 由具体结构决定的调式音阶

（1）五音音阶：虽然有些图布是五音的，但其音阶实际上是七音的。这两个或者上行或者下行的五音排列可以：

完全一样；

不同：

自它们的第二部分起

自它们的第一部分起

（2）调式单位的联络：基本调式单位的旋律框架可以通过以下两者之一关联起来：

分离（两个四音音列由一个乐音的音程分开）；

联接（一个五音音列和一个四音音列）；

重叠，也就是，一个调式单位可以部分重复前面一个或后面一个调式单位（三度或四度交互作用）。

4. 音阶音级之间的等级结构（hierarchy）

在塔布展开的过程中，它是建立在实践中形成的音级等级结构上的。一般来说，有四种不同的具有特别重要性的音级，它们是：

（1）qarār 或 asās（“调首音”）：它是一个起引导作用的音符，在旋律结构中既是一个基础，也是一个内部或最终韻律（qafla）。为了保持塔布在旋律进行中的平衡，经常要强调这个音。它是主要的轴心，旋律围绕着它并根据它向较高或较低的音高发展。和木卡姆一样，一些图布是按它们的首调音命名的。其他的，则一旦转到另一个音级就改变名称。

（2）ghammāz（“眨眼”，暗示）可以一个五度、四度甚至一个三度的音程与塔布的调首音发生关联。但也可以作为向另一个辅助单位转移（qarār）前的临时点，然后再返回主要的旋律单位。

（3）marākiz（“次级”站）：它们依组成塔布的旋律单位的不同而有数量上的不同。它们起到临时韻律的作用。

（4）mabda′或 madkhal：这是一个引发旋律乐章的音符。用不用它是事先规定的，而不是根据情况或根据想象决定的。这个音极少与塔布的调首音相匹配。有了这个“mabda”，特别是有了“marākiz”（当然还有其他一些因素），同一调式音阶的两个塔布才能保留各自的特征。

（5）zahīr：它是用来标示导音的，但不一定与之形成半音关系。它经常出现在基础音符的前面，有时由一两个音符形成性质一致的组合对它加以丰富，其作用是强化基础音，并突显出结尾的韵律。结果，它们经常被演奏成倚音的形式。

5. 特有的旋律模式

如前所述，我们发现，在努巴的发展过程中，摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯、利比亚努巴的一些部分的作用是强调塔布的特征。这样，它们就把演奏者和听众带入努巴的情绪中去，这不是别的，只是塔布在音乐和情感发展上同时取得的效果。这种能够把某些特定的旋律“转折”加强的情况，其原因是每个塔布的基础都有一套旋律模式，或甚至是事先就存在的旋律节奏，这是传统中规定好了的。它们有空间和时间上的一些特点：一个有生成能力的旋律单位，在能够加强高音符或低音符的辅助旋律单位的帮助下，可以对自己进行强调或转化；能够延长或者达到终止等等。一个已经成就了的演奏家，形成了自己的风格和个人影响力，可以游刃有余地对这些结构进行发展。不错，乐手可以对旋律或节奏的某些结构元素根据自己的好恶进行发挥；同样确实的是，这些结构元素不是一些被用来重复的“样本”或“模式”，它们代表一种“印记”用于洞悉塔布的灵魂。了

解了这个情况以后，我们还应该知道，每个塔布或木卡姆都有一组“旋律形象”，是乐手在演奏时要记在心上的。它们的种类和丰富性全取决于那个乐手的经验，因为要想形成另一个塔布，只需改动一个音符或强调另一个音符就可以了。如果不谈别的，只谈马格里布的调式系统的话，这些“旋律形象”在一些图布中是在“节奏形象”中出现的。对于乐手来说，它们构成了一种不可穷尽的“曲目”，不断地得到丰富。这是口头传承的本质和精髓。

于是，图布的各种不同模式就是由这样一组元素构成的，而它们则又是在传统中形成的。

三、诠释的方式

这指的是即兴演奏、声乐和器乐风格技巧、转调或称 talwīn，以及特殊的花样装饰。所有这些诠释方式都自始至终贯穿在努巴表演的各个阶段，形成即有旋律，又有基本节奏（asl，意思是根）和花样装饰（zakhārif 或 zuwwāq，装饰的意思）的表演。在后者（花样装饰）之中，有些是与旋律成为一体的，人们对它已经习以为常到了不可或缺的程度。在其他地方，花样装饰起到填充和美化旋律线条和基本节奏结构的作用。努巴的魅力部分要归功于此。这些技巧如果能够有品味地运用，特别是由天生一副好嗓音的唱家子来演唱的话，不仅是听众，即便是乐手也会如醉如痴。

在努巴的歌曲中，器乐的应和与声乐的同样重要。即兴表演的概念对乐手与对歌手的重要性也是一样的，他们在“带记号”的或者说“刻意安排”的节奏带领下，一齐展开一套叠加手法，或多或少地带些规律，又有随意性。直到需要整个乐队全部静下来的突然休止的时候，努巴的音乐才会使用一些更加特别手法。这样，通过这种真真假假的整齐划一，就组成了一个多线条的整体，一种衬腔式复调音乐，甚至就是一种多声复合音乐，它建立在被巧妙打破的平行对应关系之上。

四、一种具体的调式风格色彩

这种蕴含在每个调式概念中的感觉体验，就是塔布这个用语的根本意思。它构成马格里布调式（shajarat al-tubū‘）这一象征性树形结构的基本元素。它融调式、节奏和诗意为一体，表达方式有多种：旋律与节奏的转折、若干不同的重音、多样的动态形式、以及富有诗意的主题等等。有一些迹象使我们觉得，人们似乎相信图布具有魔幻力量。然而，我们的生活方式已经改变了，我们不再有那

种雅兴或耐心去感受那里面的微妙关系。奇怪的是，大多数音乐家和现代马格里布听众仍能极其深刻地体会这种调式、节奏和诗意并存的意境，而不需要真正理解它。它似乎是施了一道魔咒，有时能将人带入一种如醉如痴的境地（tarab），使人的心灵及情感达到了个人类语言无法形容的层面。

参考文献：

GUETTAT，Mahmoud：*La Tradition musicale arabe* 阿拉伯传统音乐，Ministère Français de l'Education Nationale/Direction des Ecoles，Paris-CNDP，1986，140 p.

同上作者 ….：*La musique arabo-andalouse* 阿拉伯—安达鲁西亚音乐/*L'empreinte du Maghreb* 马格里布的印记，Paris，El-Ouns/Montréal，Fleurs Sociales，2000，552 p.

同上作者…..：*Musiques du Monde Arabo-Musulman* 阿拉伯—穆斯林世界的音乐/*Guide bibliographique et discographique* 参考书目及录音资料指南（Approche analytique et critique），Paris-Dâr al-Uns，2004，464 p.

艾弗里亚赛勒比的《赛亚哈特纳姆》中的“木卡姆”和“乌苏尔”

沃尔夫·迪耶特里奇

一、起　源

数世纪以来，近东的人们都谈论过木卡姆和乌苏尔，这是两个人人皆知的名称。最好的例证莫过于奥斯曼土耳其的游记作家艾弗里亚赛勒比的作品。

艾弗里亚赛勒比于1611年出生在伊斯坦布尔，是一个宫廷金匠的儿子。他死于1683年或者1684年。年轻的时候，赛勒比在音乐方面受过良好的教育，既是一位歌唱家，也是一位乐器家（鼓手）。在赛勒比的后半生，他并没有倾注于音乐，但是我们可以想象得到在他的游记中所描写出来的一位音乐家在音乐盛会上的表情。

赛勒比写作的范围非常广泛。他的《赛亚哈特纳姆》（“游记”）用奥斯曼土耳其语写成，共十册，有7，000多页，是奥斯曼文学中卷数最多的作品之一。很久以来，这本书已经被忘记。奥地利东方学家约瑟夫·冯·哈默·珀格斯托尔在土耳其19世纪的档案中发现了它。今天七种不同的手写本《赛亚哈特纳姆》已为人知，在维也纳还有一本不完整的手写本。被认为最可靠和最重要的版本在伊斯坦布尔托普卡匹皇宫姆赛斯库图法奈的巴格达考什仓库304号。这本著作常被用来进行语言研究。在书市上，人们可以找到《赛亚哈特纳姆》土耳其语和其他语种的多种版本，但这些都是选集，通常只向人们展现最难忘和最精彩的细节描述。完整的版本包括对事例和非正式细节的长篇描述，用很艰涩的语言撰写，用了许多怪癖和过时的库尔德语、阿拉伯语和波斯语词汇。

直到今天，只有大部分完整手稿的科学版本中含有评论。依据这些版本，这些部分才得到人们的欣赏，这其中包括了对音乐盛会的描述。

在《赛亚哈特纳姆》，没有使用音乐符号，对一些木卡姆的音阶和乌苏尔准

确的韵律结构没有详细描述。因此，从此文中，不能确定艾弗里亚时代的木卡姆与今天的木卡姆是不是相同。亚尔辛·图拉已向我们表明，即使在相当短的时间内，一些木卡姆也可能会发生象征性和结构性变化。

二、艾弗里亚·赛勒比其人

作者真名是艾弗里亚·迈哈德。他的名字“赛勒比”的意思是“作家”、“绅士”和“诗人”，这是在奥斯曼土耳其时代队给予上流社会杰出人士或者伊斯兰教苦修僧阶层领袖们的荣誉称号。

在还是一个小男孩的时候，艾弗里亚就被当成一位穆斯林歌曲的演唱者而接受教育。他的母亲是阿巴哈萨大福赛尔的侄女，年幼的艾弗里亚在伊斯坦布尔的哈米德埃芬迪修道院接受书法、诗歌和宗教方面受全面教育。他的老师中有著名的音乐家苦修僧奥莫尔库什尼。1640 年，艾弗里亚开始在奥斯曼帝国进行数次旅行。他也参观了埃及南部和苏丹——土耳其帝国之外的奥地利的维也纳。

有些作家认为从艾弗里亚的作品《赛亚哈特纳姆》中可以看出艾弗里亚是一位数种乐器的演奏家（帕力斯 1951：176），但是只有他的鼓的演奏（“傣尔”）能力可以从中得到征实。显而易见，他放弃了他自己的表演，专注于游记写作。他多少带点使命旅行了 32 年，最后在埃及开罗退休。

三、和苏丹木拉特四世会晤的记载

在《赛亚哈特纳姆》的第一部分，作者详细描述了他如何被聘为宫廷音乐家和娱乐节目演员。在苏丹房间的一次会晤中，有机会向苏丹木拉特展现了自己在诗歌和歌曲方面的知识。在谈论中，该他演奏的时候，他从一种木卡姆表演到另外一种，这令苏丹很吃惊。苏丹让艾弗里亚演唱，用傣尔伴奏。艾弗里亚写到，他从木卡姆斯尕开始，然后转到百斯特尼嘎尔木卡姆，随后，变换到他老师创作的曲调（法萨吉）上。他演唱的如此悲伤，苏丹开始抽泣。后来，他用斯尕木卡姆演唱木拉巴（即法萨吉），又转换到玛叶段落部分，这充分显示了他的专业技巧。

同时，宫廷木依森斯开始祈祷，在整个宫殿都可以听到祈祷声。苏丹让艾弗里亚去和他们一起祈祷，艾弗里亚说他们在唱杜哈依胡塞依尼木卡姆。随后他立刻加入他们的演唱中，这令苏丹很高兴。（丹考夫 2004：37 ff）

四、艾弗里亚关于木卡姆使用的记载

在早于艾弗里亚赛勒比的一个世纪以前，另一位奥斯曼作家对奥斯曼帝国的各种木卡姆的使用进行了准确描述。赛依德的“音乐之书”阐述了12种木卡姆：拉斯特、伊拉克、伊斯法罕、兹若夫肯德－伊库赛克、布兹儒克、曾古勒、热哈依、胡塞依尼、布斯力克、黑卡兹、努瓦和尤诗沙克。

艾弗里亚同时也向我们提供了各种木卡姆的名称。根据他的描述，有如下12种：拉斯特、伊斯法罕、尼萨布雷克、尼克力兹、玛胡尔、热哈依、伊拉克、胡塞依尼、诺瓦、乌沙克、萨巴和木哈依尔巴扎尔（丹考夫 2004：37）。另外，他提到，有24个苏布（木卡姆的变化部分），但是他没有给出这些细部的其全部名称。

在和土耳其苏丹近卫军军乐团团长哈比布·依纳卡尔的交谈中，他写道，这个乐团也演奏12种木卡姆和24苏布，用了24种节奏形式（乌苏尔）和48种组合（特可布）。

在他参观土耳其帝国欧洲部分的一座城市埃迪尔内（Edirne）时，他也参观了苦行僧兄弟会的神秘联聚会，他参加了他们的萨玛，注意到他们基本的木卡姆是拉斯特（“her bar rast makaminda karar eduep，用坚持不懈的努力把所有的精力放在拉斯特木卡姆”），所有古老的曲调用如下木卡姆演奏：塞伽、杜伽、卡伽、朋伽、纳瓦、胡塞依尼、布斯力克、阿士让、库尔迪和海查兹。（可勒赛尔 1975：104）。

1665年，在奥地利，作为国家代表团的成员，艾弗里亚访问了维也纳。几年之后，在1683年，奥地利成了奥斯曼人进攻的主要目标。在维也纳，他看到动物声音摹仿者。他这样描述道“…如果他们能用斯尕木卡姆像驴子一样叫，人们会以为这头驴子一定是反基督教的。”（达卡尔——错误预言家，就在世界末日到来之前出现）

土耳其代表团骑着装饰华丽的马匹开进维也纳，土耳其苏丹近卫军军乐队演奏“斯尕木卡姆和胡达维乌苏尔进行曲。”（科鲁特 1963：74）

在其它地方，被称为“胡达维依”的乌苏尔节奏还不为人知。

在这次的旅行中，艾弗里亚听到基督教教士们在行进中演唱。他这样写道，“当他们大步走过街道的时候，他们用一种非常特别和奇怪的方式唱着赞美歌，唱的是儒哈维依木卡姆，真的令人感动。”（科鲁特 1983：200）儒哈维依这个术语在别的地方没有发现，意思还不是很清楚。最后这个词语与“ruh”（“灵魂”）有关系。在阿那托利亚有一种叫“儒胡－额法扎”（波斯语：“扩大灵魂”）琵

琶。15世纪的时候，德德·考库特对它作了改进。“儒哈维依”可能在各地有相似意思。

艾弗里亚也撰写了大量章节，讲述有关他生活的时代所使用乐器。他宣称这些基于尼哈尼赛勒比的一篇散文，但是这书似乎无据可查。艾弗里亚记录了土耳其和邻国的许多乐器，提供了其名称、起源、制造者和演奏者，但是从来没有对所乐器所演奏的音乐进行任何评论。

五、艾弗里亚对乌苏尔节奏使用的记载

在艾弗里亚的《赛亚哈特纳姆》中，有两个例子用来说明乌苏尔，不是出现在音乐演奏表演上，而是在商人的日常工作中。所观察到的是在阿尔巴尼亚的培拉特城“水壶匠”市场。这是一个小而肮脏的市场，所有的商店在一个区域。铜匠们的锤子和砧子的敲打发出不但有节奏而且不变的“嗒喀嗒尔嗒喀嗒呵”的声音。

更为复杂的例子是，艾弗里亚在其字里行间对他的东阿那托利亚的迪亚贝克尔访问进行了描述：“随着锤子的敲打声和他们拉风箱声，阿美尼亚的铁匠们在这里创作出了自己的音乐的旋律。演唱着古典的卡尔、那克什或东方的歌曲，他们不停地连续工作着。伴随这美妙的音乐声，他们挣钱。铁匠的帮手们，抡着大锤，好像用24种不同的节奏演奏着，锤子的敲打发出‘噻尔嗒喀噻尔嗒呵 噻尔噻尔嗒呵’的声音，都是复节奏二一（西夫特 杜依克）节拍。拉风箱的时候，他们也用芍富焉尼节奏形式。更有甚者，特别奇怪的是，梳棉工也可以发出这样的节奏。他们弹棉的时候，棉弓弦也能演奏木卡姆赛伽或者东伽和叶喀伽。节拍就是棉弓上的铁环之声（呀依 赛姆勃日）。例如，赛其尔的节奏形式是：噻尔嗒喀 噻尔嗒喀嗒喀 噻尔嗒喀 噻尔噻尔嗒喀 噻尔嗒呵 嗒呵 噻尔嗒喀 噻尔噻尔嗒呵 噻尔嗒呵 噻尔噻尔嗒呵。在这复杂的节拍中，梳棉工弹着棉花。

水壶匠工作时每组12人，同样在铁砧敲打着红铜，发出苏菲教派的节奏：嗒 嗒哪 嗒 嗒哪。即使是专家，听到胡塞依尼可创造出如此美妙的音乐时也很惊奇。这些节奏形式仍在发展。”（冯·布瑞尼赛·勃世腾1988：157）

节奏的音节描述并不与今天使用的节奏对等。一方面，艾弗里亚并没有提供敲打的长度，只是用 噻尔 嗒 嗒呵或者嗒喀进行描述。另一方面，就 萨其勒（或者赛其勒）韵律而言，在阿拉伯音乐中发现的比在土耳其音乐的要多。我们知道在土耳其音乐中，今天它有10个八分节拍，和艾弗里亚所描述的长度不同（28拍）。“噻尔 嗒 嗒呵”或者“嗒喀”音节和同样的“嗒 嗒哪”节拍今天已

经被“杜依姆”和“特呵”音节取代。“杜依姆”是一个或者两个基础音节长度的中节拍，“特呵”是不同长度的轻节拍。这种方法显而易见是从土耳其圆筒鼓“达夫勒”的演奏技巧中演变而来。用一个大而厚的击打器击打右鼓面，发出“杜依姆”声。左边用一个薄的木片敲打，发出“特呵”声。“嚏尔”可以基本上被理解成现代的“杜依姆”，“嗒”和“喀”是今天的“特呵”。但是节奏的长短问题仍没有解决。

六、艾弗里亚的同时代人阿里·尤孚科（1610—1675）

波兰奴隶阿尔伯特勃·勃孚斯吉在土耳其被称为阿里·尤孚科，在奥斯曼宫廷被聘为音乐家18年，撰写了两部有名的作品《默可木阿—依萨兹 尤 苏依兹》（音乐和词语集锦）和《赛瑞 爱得儒姆》。和 艾弗里亚的《赛亚哈特纳姆》相比，书中对音乐理论进行了更为详细的阐述。但是据我所知，还没有人对这些作家和他们的作品进行过科学的研究。艾弗里亚从来没有提过阿里·尤孚科。

七、木卡姆的一般知识

阅读艾弗里亚对音乐的评论，人们可以得到这样的印象，有关木卡姆和乌苏尔的知识并不是仅仅属于社会精英或高度专业人士的学问。如果今天和一位来自巴尔干国家或者土耳其的音乐家进行交谈，在很多情况下，人们也会有这种感觉。在艾弗里亚的作品中，木卡姆和乌苏尔是被人们广泛了解的音乐概念。当然不是所有人。例如，显然它们不会在牧羊人的音乐中出现。但是凡懂得某种音乐的人都知道它：例如宫廷音乐家、伊斯兰教的苦行僧人和土耳其苏丹禁卫军的音乐家，甚至商人和其他业余音乐爱好者。对他们而言，12 木卡姆（外加24变化）和24乌苏尔节奏（外加48种组合）似乎紧紧捆绑在一起。在《赛亚哈特纳姆》中对这点的地区差异和不同看法没有进行讨论。

参考文献：

布雷德蒙，贝尔德

Evliya Celebi in Biltlis，莱顿：百瑞尔，1990

布瑞奈森，马丁·冯，鲍世腾，海德里克

Evliya Celebi in Diyarbekir. 莱顿：百瑞尔，1988

巴格迪，库图特·M

Eviliya Celebi Anatolienreise. 莱顿：百瑞尔，1996
布鲁特，克里斯迪安
Evliya Celebis Reise von Bitlis nach Van：Wiesbaden：Harrassorwitz，1997
丹考夫，罗伯特
Evliya Celbi in Bitlis. 莱顿：百瑞尔，1990
An Ottoman Menatality. The World of Evliya Celebi. 莱顿 & 波士顿：百瑞尔，2004
丹考夫，罗伯特和艾瑟，罗伯特
Evilya Celbi in Albania and Adacent Region. 莱顿：百瑞尔，2000
丹考夫，罗伯特和克莱瑟，科劳斯
Materialien zu Evliya Celebi，vol. 11. A guide to the Seyahat-name of Evliya Celebi：bibliographie raisonnee. Wiesbaden：Reichert，1992
法默，亨利乔治
Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century As Described in the Siyahat nama of Ewliya Chelebi. 格拉斯高：赛维克出版社，1937
乔扎依丁，内扎特
Evliya Celebis Reise in Anatolien von Elbistan nach Sivas im Jahre 1650. 论文。麦兹大学，1974
卡拉曼，赛义提·阿里，达格利，尤塞尔
艾弗里亚·赛勒《赛亚哈特纳姆》：伊斯坦布尔，1。希尔特。伊斯坦布尔。YTK，2004
科巴赫，M
Urfa und seine Legendentraditionen bei Evliya Celebi. In：Der Islam，vol. 57，pp. 293 – 300，1980
科莱瑟，克劳兹
Edirne im 17. Jahrhundert nach Evliya Celebi. 佛雷堡：施瓦兹，1975
科劳特尔，理查德福朗兹
Osmanische Geschichtsschreiber，Band 2. Im Reiche des goldenen Apfels. Graz，Wien&Koeln：Styria，1963
Neues zur Evliya-Celebi-Forschung. In：Der Islam，vol. II，pp. 717 – 730，1972
莫德曼恩，J. H
Ewliya Celebi. In：ed. Gibb et al，—伊斯兰百科全书，第 11 卷第 717 – 730 页。莱顿 & 伦敦：百瑞尔 & 路扎克，1965
奥兹图曼，伊尔曼兹
Tuerk Muisikisi Ansiklopedisi. Istanbul：Milli Egitim Basimevi，1969
帕里斯，亚力山大
在土耳其苏丹禁卫军的日子里。艾弗里亚·赛勒《游记》中土耳其的古代生活。伦敦：胡特辰森，1951
萨纳尔，哈伊达尔
马特尔音乐。伊斯塔布尔：米勒埃吉提姆巴斯梅维伊，1964

赛义迪

赛义迪《论音乐》，由尤金妮亚珀普斯库—尤得兹和埃克哈德纽保尔编辑。法兰克福/M：阿拉伯—伊斯兰科学历史研究所，2004

特兹肯，诺汉

土耳其木卡姆概念的结构变化。J. 埃尔斯尼和 R. P. 潘纳恩—木卡姆的结构与思想。第 175 –188。塔木派尔：塔木派尔大学，民间传统系，1997

麦西热甫与木卡姆关系论

艾娣雅·买买提

一、民间麦西热甫与木卡姆中的麦西热甫的关系

首先需要澄清的是：木卡姆中的麦西热甫与民间麦西热甫是一回事吗？换句话说，二者可以等同吗？

解答这一问题的第一步应是清楚地界定何为民间麦西热甫与木卡姆中的麦西热甫。

民间麦西热甫是维吾尔民间艺术总汇与集大成者；是维吾尔传统文化艺术存活，展现，传承的文化场；其囊括了（1）口头传统；（2）表演艺术；（3）社会实践，仪式礼仪，节日庆典；（4）有关自然界和宇宙的知识和实践；（5）传统的手工艺技能等这些方面的内涵。它是名副其实的文化空间。与此同时，更加重要的是：麦西热甫是活着的文化传统；深深地植根于民族传统文化历史的麦西热甫是维吾尔人生存历史、生活方式、生命情感、文化模式、民族精神、性格等方面集体记忆的片断式鲜活展现，是维吾尔文化中动态的、现时的、群体共享的草根部分。因此，民间麦西热甫是维吾尔传统文化遗产的重要组成部分。

那么，木卡姆中的麦西热甫又是怎么一回事呢？

我们从维吾尔木卡姆的代表作《十二木卡姆》(1993 年版本）中得知，《拉克木卡姆》中的麦西热甫部分由三首歌词组成，《且比巴亚特木卡姆》中的麦西热甫部分由四首歌词组成，《斯尕木卡姆》中的麦西热甫部分由三首歌词组成，《恰尔尕木卡姆》中的麦西热甫部分由四首歌词组成，《潘吉尕木卡姆》中的麦西热甫部分也由四首歌词组成，《乌孜哈勒木卡姆》中的麦西热甫部分由五首歌词组成，《艾介姆木卡姆》中的麦西热甫部分由三首歌词组成，《乌夏克木卡姆》中的麦西热甫部分由五首歌词组成，《巴雅特木卡姆》中的麦西热甫部分由三首歌词组成，《纳瓦木卡姆》中的麦西热甫部分由四首歌词组成，《木夏吾莱克木卡姆》中的麦西热甫部分由五首歌词组成，《依拉克木卡姆》中的麦西热甫部分

由四首歌词组成。

由此，我们清楚地看到：在维吾尔木卡姆的代表作“十二木卡姆”中，每一套木卡姆的第三部分——麦西热甫部分由单一的歌舞曲构成。

值得注意的是：在地方木卡姆中，麦西热甫部分所占的比重有所不同。在“刀郎木卡姆”中，除了散版序唱的“木凯迪满”部分之外，其它“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒凯”、“色利尔玛”这四部分都属于麦西热甫部分。而哈密木卡姆也沿袭着同样的模式：以木卡姆散版序唱开始，后缀以10至21首当地民歌与歌舞曲组成的麦西热甫部分。这一现象似乎显示出麦西热甫部分演变的历史轨迹：越往上走，往宫廷走，麦西热甫部分就越小，而越往下走，往民间走，麦西热甫部分就越大。

这样我们清楚地看到：在民间的草根部分，民间麦西热甫确实是维吾尔民间艺术总汇与集大成者，其因囊括了很多文化因素而成为名副其实的文化空间，这同时又构成了麦西热甫最丰厚的民间文化层面。其次是作为地方类型的木卡姆，在这一层面中，民风犹劲，麦西热甫依然是主体部分，因而沉淀了大量的原生态片断。而最上层面，则是构成精英文化的层面，也就是被文人们规范过的、几经历史筛选而登入大雅之堂的“十二木卡姆”。在这一层面的木卡姆中，麦西热甫已远离民间，脱离了生活之流的滋养，失去其纯，其朴，其博大，被赋予文人色彩，脱体成精英文化——木卡姆的点缀部分。流变规律为：由民间麦西热甫到木卡姆中的麦西热甫，民间文化成份呈愈来愈少的演变趋势，而作家文学的比重逐渐增大，反之亦然。遵循由木卡姆麦西热甫到民间麦西热甫这样由上而下的途径时，我们所看到的是：麦西热甫文化一圈大于一圈的涟漪，直至以愈来愈强的民间韵律与民风为特征的民间麦西热甫本身。

探讨至此，我们可以肯定：木卡姆中的麦西热甫与民间麦西热甫完全不是一回事。一个是阳春白雪的精英范本，而另一个则是下里巴人的民众文化。这二者不可能等同。如上所示，二者既有区别，同时又有联系。民间麦西热甫是木卡姆麦西热甫之源、之本，而程式化了的木卡姆麦西热甫来源于民间，建立在民间民俗文化丰厚的土壤之上，辅之以作家文学的精雕细刻。更确切地说，这一变异体原本脱胎于民间麦西热甫这一博大母体。因此，民间麦西热甫与木卡姆麦西热甫的关系是母本与子本，上层精英文化与基层老百姓大众文化，作家文学与民间文学的关系。

民间麦西热甫与木卡姆麦西热甫这种互动关系是偶然的现象吗?

纵观维吾尔文学发展史，作家文学与民间文学的这种互动不仅历来有之，而且还是个很显著的文化传统。

学界一般认为：维吾尔文学的主体由三大部分组成。其一是世代相传，积累

的民间文学，它包括民间叙事诗（达斯坦）、神话、传说、英雄史诗、民间故事、民间歌谣、谚语、寓言、谜语、民间弹唱等多种体裁和形式；其二是古典书面文学；其三是现、当代文学。维吾尔文学的这三大部分之间有着不可分割的密切关系。这三大部分在一定的历史发展阶段，相互渗透，相互促进。其中，作家文学与民间文学尤为如此。这种关系既表现在书面文学产生于民间文学的土壤，并不断从民间文学的土壤中汲取养分，从而不断创新，发展的方面；从另一角度来看，也表现在书面文学对民间文学的影响方面。①

民间文学对作家文学的重大影响可从以下几个已成为文学常识的事例中略见一斑：

鲁提菲的传世之作《古丽和诺鲁兹》是作者以民间传说为素材创作而成的。

阿里希尔·纳瓦依创作的《五卷诗集》（《哈米沙》）由《君子神往》、《帕尔哈特与希琳》、《莱丽与麦吉依》、《七星图》、《斯坎德尔的城堡》这五部叙事长诗组成。而这五部叙事长诗所叙述的内容均取材于古老的民间传说。

更不用提《艾里甫—赛乃姆》和《塔依尔—祖合拉》等那些流传于民间的爱情故事，这些故事往往成为历代诗人、作家进行创作的传统题材。由此可见，作家文学与民间文学的互动所达到了水乳交融的状况，而这种循环往复是维吾尔文学发展、创新的一个显著特征。

因此，民间麦西热甫与木卡姆麦西热甫的互动关系鲜明地体现出这一民族文化传统也就不足为奇，这是在民族文化发展的情理之中的。

二、木卡姆的历史渊源与麦西热甫的关系

维吾尔木卡姆的起源与发展问题是木卡姆学研究中最难解的学术难题之一。众多学者就木卡姆本身的起源历史与发展理论问题进行了初步探索。其中有代表性的学术观点如下：

伊明·吐尔逊："木卡姆的渊源基本有二：一是古代'Yir-Kŭy-Yθlüm'（妹兜离）的传统特征的基础上发展起来的一套曲调，这是时代因素；另一个是音乐方言，即：龟兹，疏勒，高昌（及伊州）和于阗曲调（由这些而派生出的伊犁歌曲）。……维吾尔音乐文化以木卡姆命名的一整套复杂的歌曲音乐系列是在古代传统的基础上，继承了苏祇婆、法拉比等著名音乐家总结的音乐理论基础和音韵律，吸收了同维吾尔邻近部族和民族的音乐优点而发展起开的。"②

阿不都秀库尔·穆罕默德·伊明："以苏祇婆为代表的'十二调律'，是古代维吾尔音乐艺术的理论基础。它是维吾尔人民音乐才智的精华，一切维吾尔音乐作品——古老的木卡姆、俗乐、乃合曼乐曲，都是在这个律学系统基础上建立起

来的。……‘十二木卡姆’是在古老的律学和俗乐传统的基础上，伴随着乐器、音乐节奏和诗歌的发展而产生的。”[3]

笔者注意到这两位学者在探讨木卡姆本身的起源历史与发展理论问题时都追溯到维吾尔古代文化传统的某些方面，前者关注在民俗文化背景上的民歌传统，后者在更广阔的历史文化背景上审视俗乐的历史演绎，而二者都强调木卡姆的起源历史应上溯到维吾尔古代文化之源，二者都认为木卡姆是漫长的历史发展的产物，是在民歌、俗乐的发展和相互溶合的基础上经过久远的年代不断形成的，而隋唐时期的西域乐舞是古代维吾尔族先民音乐艺术的历史发展。

谷苞认为，木卡姆的起源历史可以追溯到一千四百年以前，可以追溯到“龟兹乐”、“伊州乐”等大曲，肯定木卡姆是新疆地区“龟兹乐”、“伊州乐”等大曲的师承与发展。[4]

谷苞先生对以“龟兹乐”为代表的古西域大曲与木卡姆之间关系的论证是周密而令人信服的，这是其学术主张值得肯定的一个方面。

周菁葆持西域文化主体为维吾尔文化之观点。他将维吾尔木卡姆的形成发展史大致划分为：曙光时期（上古—公元4世纪）、兴隆时期（公元4—8世纪）、异向发展时期（公元8—14世纪）、融汇时期（公元14世纪—16世纪）、规范时期（公元16世纪—19世纪）这五大时期，并断定：“维吾尔木卡姆继承了龟兹乐的传统，维吾尔木卡姆与龟兹乐有着血缘关系。龟兹乐对现今木卡姆有着直接而深远的影响。从某种意义上讲，木卡姆是龟兹乐，但确切的讲，还不能说龟兹乐就是木卡姆。这是因为，作为共同的音乐形式，龟兹乐为木卡姆提供了历史渊源。但是随着历史的发展，现今的木卡姆从内容上已经有了新的变化。……古代丝绸之路文化艺术，是开明、开放、开拓精神的产物，是东西方文明互相撞击的结果。辉耀千古的汉唐文化和西域文明，曾经显示过它的世界地位和领先地位。中国维吾尔木卡姆则是继承并发扬了西域文化的传统。”[5]周菁葆先生将维吾尔木卡姆的起源与发展置于西域文明的历史背景之中，并率先对木卡姆的历史发展阶段作了明确的划定。这是他的独到之处。

周吉，一位多年潜心研究维吾尔木卡姆的民族音乐家将维吾尔木卡姆的形成、发展史钩稽成：古代塔里木盆地的乐舞文化、鼎盛时期西域乐舞、回鹘西迁和“回鹘——西域音乐文化”的形成，从“大曲”到“木卡姆”这几个历史阶段，但是对每个历史阶段未作明确的时间跨度划分。[6]周吉的主要观点为：西域乐舞与维吾尔木卡姆之间存在亲缘关系，鼎盛时期的西域乐舞为维吾尔木卡姆的最终形成提供了足够的历史积淀。[7]

塔·玛·阿里巴基耶娃（哈萨克斯坦）带有假说性质地将木卡姆的历史发展划分为四个时期：（1）孕育和形成时期（4—9世纪）、（2）定形化时期（9—13

世纪)、(3) 古典时期（14—19 世纪)、(4) 现代时期（20 世纪)。阿里巴基耶娃认为“木卡姆，就其根源而言，与民间音乐风格以及专业的小型样式（赛乃姆、达斯坦）密切相关，这些内容在木卡姆套曲的达斯坦和麦西热甫两部分中表现尤为鲜明。这一点使木卡姆在广大听众当中具有了喜闻乐见、众所周知的特点，也使这一艺术有可能成为维吾尔民族音乐遗产的重要组成部分。人民对木卡姆的理解是基于它的社会内涵，这正是文化交际的基础所在。……必须承认，木卡姆产生的原因在于，维吾尔听众有极强的能力，能长时间地欣赏大型音乐结构的画面，接收这种音乐结构需要人的复杂感情的投入，需要有更为发达的听觉，需要善于领会音乐组合，善于深入思考。木卡姆的直接感情作用因素取决于它以现实为基础的音乐形式体系。”[8]阿里巴基耶娃认为：“木卡姆艺术的发展受两种先决条件的决定。第一，它取决于同一定文明发展阶段相适应的音乐实践的需求，它以公众普遍感兴趣的形式来表现这些需求。第二，它具有‘自我确定的特点’，即相对的独立性，具有自我发展的内在源泉。”[9]

阿里巴基耶娃始终强调木卡姆中人的因素，即木卡姆的民众性。阿里巴基耶娃的研究视角始终聚集在木卡姆与民众生活的联系上，这是她的卓越之处。

以上各家的见解可归结为三类：

(1) 西域乐舞源头说；

(2) 木卡姆是古代维吾尔音乐与西域乐舞的历史发展之说；

(3) 木卡姆是维吾尔文化历史发展的产物。

上述学术观点对木卡姆历史发展阶段的划分基本趋同，分歧集中在以下这点：在第一个千年里木卡姆与维吾尔文化和西域乐舞的关系问题，即木卡姆是维吾尔文化继承西域乐舞的产物，还是木卡姆之源为古代维吾尔先民的音乐，因而西域乐舞是其发展的历史阶段，持前一学术观点的为周吉等学者，而后者为阿不都秀库尔·穆罕默德伊明等学者。根据前一学术观点维吾尔木卡姆历史渊源的上限应始于西域乐舞，而根据后种学术观点其上限则追溯到维吾尔古代史时期。

笔者注意到：持前一学术观点的立论缺乏坚实的基础。首先，古西域大曲的来龙去脉在学术上还是个尚未说清的问题；其次，遥远的历史尘封了后人的视野，使后人对西域乐舞的创造者——生活在那个多民族、多文化时代的人们了解很有限，在这种历史范畴内，无论是对于西域文化的整体研究，还是对于西域乐舞归属等一系列问题上都存在很多学术上的诸多说不清。在这种缺少确凿史实，学术基本问题尚未澄清的背景下立论不仅在学术上牵强，而且也不符合文明史发展的一般规律。

笔者同样也注意到：后种学术观点虽然其合理性较大，但是在其探讨维吾尔

木卡姆历史渊源的学术视界中似乎偏重艺术侧面，未能从文化的整体上审视研究客体，因而与人的因素脱节，拘泥于技术层面，理论支撑很单薄；与此同时，在木卡姆与维吾尔文化和西域乐舞的关系问题上，后种学术观点似乎显示出另一种极端，将木卡姆等同于西域乐舞。尽管在二者的关系上比较研究有了一些进展，但是若以此为据跳至结论，难免以偏概全，在定论的问题上还应慎重，在继续深入研究的同时，目前以有师承关系提法为妥。

综上，可以看出，就木卡姆本身的起源历史与发展理论问题进行的初步探索中，迄今为止所取得的进展主要为两条线索：一条是维吾尔古文化框架内的若干因素，另一条是与西域乐舞的比较研究。而这二者都面对着许多基本问题的“说不清”。那么怎样才能拂去时光的尘雾，一步步地接近历史的真相，这是很难回答，也许根本就是没有答案的元问题。时光所带走的前人的生活篇章，我们后人也许永远无法得知。但是，我们仍然得继续我们的求索，探索在人类文明发展的链带上寻找失落的链条。那么在木卡姆本身的起源历史与发展理论的探索中哪些方面应引起关注，而事实上却被忽略了呢？笔者认为是民间的麦西热甫！

笔者推定解开木卡姆起源历史与发展之谜的关键也许在于民间的麦西热甫。换言之，如果我们在木卡姆的历史渊源与麦西热甫的关系问题上给以足够的学术关注，也许会在木卡姆本身的起源历史与发展的理论探索中有所突破。

此推论基于以下几点：

第一，民间麦西热甫与木卡姆的关系本身就决定了对木卡姆起源历史与发展理论问题进行探索时，关注民间麦西热甫的必然性。如上所示，民间麦西热甫是木卡姆的基石，因此对这个问题的思索理应围绕这一思路展开。

第二，民间麦西热甫是维吾尔木卡姆本身得以保存、演唱的最基本载体。换言之，没有遍及各个绿洲的民间麦西热甫这个文化空间的支撑，也就不会有传承至今的维吾尔木卡姆。

民众广泛参与、共享的民间麦西热甫是个民俗文化共同体。民间麦西热甫这一活的文化传统使维吾尔人生存历史的集体记忆存活在这种流动的、动态的、群体的文化空间之中，从而富于生命力。因此我们看到民众积极参与的、散发着绿洲泥土芬芳的麦西热甫活动才是木卡姆的内在生命与生活基础。换句话说，离开了绿洲村庄民众生活之流的滋润，离开了麦西热甫这一活的文化传统，木卡姆会失去生命力与文化灵魂，更为重要的是其将失去历史进程的实录，从而使对维吾尔木卡姆历史渊源的追溯更难以进展。

第三，民间麦西热甫中木卡姆名称的历史演变所显示出的历史文化信息。笔者在阿瓦提县进行刀郎麦西热甫调查时，曾就麦西热甫历史的口头传说与刀郎木卡姆的历史故事请教于民间艺人们。这些艺人中有拜什艾日克乡 65 岁的纳买

提·买买提老人——该乡麦西热甫艺人的牵头人。他被乡亲们称为纳买提热瓦甫，是祖传三代的刀郎热瓦甫琴师。另一是乌鲁却勒乡65岁的伊米尔·艾买提，他是嫡传四代的“木卡姆其”，是全县最有名的木卡姆领唱者。拜什艾日克乡与乌鲁却勒镇是两个古老的乡镇，这里的刀郎麦西热甫较完整地保存了其古老成份与地域特色，因此，这两位艺人是很有代表性的。此外，还有伊明·司马义、巴拉提·阿吾提、阿不都拉·伊玛木·尼牙孜、阿不都卡的尔·木沙等艺人。笔者从与这些艺人们的相处与接触中得知以下几点：

1. 关于巴亚宛名称与含义的民间说法

巴亚宛原意为广袤原野，戈壁荒漠。其含义透示出刀郎人生活的早期阶段与历史环境。当时的人们在从事狩猎、放牧、拓荒、种地等生产劳动过程中，为了驱赶面对荒漠、面对神秘而强大的自然界而引发的无助、孤独、忧愁与悲伤之感，为了渲泻这些情感，为了解除忧伤，同时也是为了自慰，人们经常在荒漠上扬声喊唱，而唱诵的内容就是这些人生情感和感触。时间长了，这些歌谣渐渐定型，被称为在原野喊唱的歌、寂寞之歌或荒野之歌，成为刀郎人生活中不可缺少的一部分。至此，巴亚宛开始具有文化的含义，成为人们表达生命情感的这种文化形式的特定名称。

最初巴亚宛只在荒漠唱诵，是地道的荒漠之音。随着时光的流逝，在不断地积累、吸取民间各种曲调的基础上，其由单一的音乐舞蹈形式逐渐发展成后来的刀郎麦西热甫，原野荒漠音乐与绿洲花园音乐的界限被打破，逐渐溶为一体。

因此，巴亚宛不仅是刀郎麦西热甫最古老的部分，是刀郎麦西热甫最初形成的部分，也是“刀郎木卡姆”的前导，是“刀郎木卡姆”的最初形成阶段。正因为如此，民间至今仍然沿用“喊巴亚宛”这一传统表述，而不用另一专业化的学术规范用语——“唱木卡姆”；也正因为如此，民间至今仍不用“刀郎木卡姆”这一称谓，而采用历史上沿袭下来的巴亚宛这一内涵丰富的土语。因此，巴亚宛不仅成为“刀郎木卡姆”的总称，而且沉淀在“刀郎木卡姆”套曲的每一木卡姆的名称中这一现象就不难理解了。

2. 对刀郎麦西热甫名称的民间解释

阿瓦提县麦西热甫艺人们认定由历史上沿袭下来的“刀郎木卡姆”（即刀郎麦西热甫木卡姆）有以下九套：《巴希巴亚宛木卡姆》、《勃姆巴亚宛木卡姆》、《孜尔勒巴亚宛木卡姆》、《丝姆巴亚宛木卡姆》、《区尔巴亚宛木卡姆》、《巴亚宛木卡姆》、《朱拉木卡姆》、《都尕买特巴亚宛木卡姆》和《沙木克巴亚宛木卡姆》。

这些木卡姆的唱词都是民谣，基本上每套木卡姆都配有几首一直保留下来的

传统唱词。在这些传统唱词中遗留了该麦西热甫木卡姆历史原貌的碎片。

《巴希巴亚宛木卡姆》意为头一个巴亚宛，是最早出现的巴亚宛。这个木卡姆最初出现时没有配乐，纯粹是喊唱的。过了很长的历史年代后，当其它木卡姆相继出现，并发展成配有乐曲的形式时，为了区别这些木卡姆，在定名时参照形成的历史顺序和历史内涵，因为巴希巴亚宛木卡姆是最早出现的，就被称为《巴希巴亚宛木卡姆》，以表示其古老性。

“孩子在荒野成了鬼魂，
我看到了他的形状，
他成了骨骸躺在那里，
我看到了他的坟墓。”

这是《巴希巴亚宛木卡姆》中保留下来的一段传统唱词。这段传统唱词透露出刀郎人早期的丧俗。

《勃姆巴亚宛木卡姆》、《孜尔巴亚宛木卡姆》与《丝姆巴亚宛木卡姆》是根据它们在刀郎热瓦甫琴弦起调的关系命名的。这些木卡姆在热瓦甫琴哪根琴弦起调，就以那个弦名取名，从粗音弦开始的木卡姆被称为《勃姆巴亚宛木卡姆》，从细音弦开始的木卡姆被称为《孜尔巴亚宛木卡姆》，而从铁弦开始的木卡姆被称为《丝姆巴亚宛木卡姆》。

《区尔巴亚宛木卡姆》是刀郎人在塔里木绿洲的刀郎地区拓荒时形成的，因此他们生活在其中的胡杨林和红柳被形象而直观地唱进该木卡姆的传统唱词里保留至今：

“人们说这里是戈壁，
我看不是戈壁是集市。
胡杨像苹果，
红柳是坟墓。”

这套木卡姆是在戈壁荒野上唱的，区尔是荒漠的意思。由于这个木卡姆是生活在戈壁荒野的历史条件下产生的，所以被取名为“区尔巴亚宛木卡姆”。

《巴亚宛木卡姆》的另外两个称谓为《胡德克巴亚宛》或《叶克太克巴亚宛》。据说《巴亚宛木卡姆》原型是无伊斯兰色彩的木卡姆。而伊斯兰传入之后对其进行了宗教文化的修改，历史上沿用的歌词被抹去，取代以伊斯兰文化色彩的用语。例如：

"你像那白玉般的苹果枝，
答应吧，白玉般的少女，
啊，我的美人，我的心肝，
我心中的忧和愁，
你可知道，白玉般的少女，
啊，我的美人，我的心肝。"

这个唱段的唱词："啊，我的美人，我的心肝"。在伊斯兰教传入之后被改成"安拉呦，安拉"。从而成为如今的唱段：

"你那白玉般的苹果枝，
答应吧，白玉般的少女，
安拉呦，安拉。
我心中的忧和愁，
你可知道，白玉般的少女，
安拉呦，安拉。"

从此"安拉呦，安拉"这种表述成为木卡姆唱词中重要的呼语部分。与此同时也赋予了《巴亚宛木卡姆》其特定的涵义：有特权的木卡姆，或者称之为被改革的唯一木卡姆。

《朱拉木卡姆》是专门用于迎亲的婚礼麦西热甫木卡姆。一般来说，以前只在婚礼收尾、迎送新娘去夫家时才用它，而现在也用于除婚礼之外的其它庆典。

"朱拉"一词在当地方言里是耳朵根的意思。《朱拉木卡姆》源于刀郎民间盛行的迎亲民俗。这种民俗是刀郎人在迎亲时，由新郎骑马接新娘。届时，让新娘骑在新郎背后，一边由一位伴郎抓住马耳朵牵着走，一边由一群小伙子唱着婚礼麦西热甫木卡姆相随而行。因为这个木卡姆是抓着马耳朵行走而唱的，所以起名为《朱拉木卡姆》。

相传这种抓住马耳朵牵走的迎亲民俗是刀郎历史的遗风。艺人们从祖辈上传承下来的这个历史掌故为：很久以前在叶尔羌河流域刀郎人曾与敌人进行了浴血奋战。在战斗中刀郎人俘获了敌方的40名姑娘，就让这些姑娘与刀郎小伙子们就地成亲，在一片原野上为他们举行了隆重的婚礼。婚礼结束后，新郎让从未骑过马的新娘骑在自己的马背上，新郎自己把新娘的双手从腋下拉出紧紧抓住，而伴郎抓住马耳朵牵着走，一群小伙子跟在后面送行。就这样，马背

上的新娘哭哭啼啼，而周围的小伙子们唱起木卡姆，安慰姑娘们服从命运的安排，随同夫君去他乡。当喜气洋洋的小伙子们带着姑娘们返回自己的家园时，忧伤的新娘们感到陌生而不肯进家门。为了解除姑娘们的忧愁，乡亲们举行了盛大的婚礼麦西热甫。在麦西热甫庆典上姑娘们却跳起自己家乡的舞，无奈之中新郎们唱道：

> “我们娶新娘经受痛苦和烦恼，
> 接来请她进我格热木她不进，
> 手鼓奏起刀郎曲，她却跳起赛乃姆舞，
> 让我们前去告知爹和弟。”

以前被称作依格浪的迎亲木卡姆打这之后，被易名为《朱拉木卡姆》，而举行婚礼的地方现在还被叫做“柯勒克克孜原野”——意为40姑娘之地。[10]

《都尕买特巴亚宛木卡姆》由《都阿木卡姆》演变而来。“都阿”为祈祷之意，因方言的缘故，刀郎人把“都阿”说成“都尕”。据艺人们的口传历史，莫拉那加拉力丁·谢赫日从克依提克出发走向阿克苏的阿依库力的途中，曾在叶尔羌河流域的刀郎人家投宿，好客的刀郎人盛情款待了这位圣人，为他举行了刀郎麦西热甫木卡姆的演唱。刀郎麦西热甫木卡姆热情奔放的舞蹈与优美动人的曲调使这位塔吉克人欢欣鼓舞，感化了这位圣人的心，欣然之中他为刀郎麦西热甫木卡姆的常存而祈祷、祝福。从此，刀郎麦西热甫木卡姆的这一部分被称为都阿木卡姆，方言称为都尕巴亚宛，后来定名为《都尕买特巴亚宛木卡姆》。

《沙木克巴亚宛木卡姆》原称萨玛巴亚宛或萨玛依。无疑，这些名称沉淀了原始宗教中萨满教的遗迹。在古代，先人们祈求神佑时而跳神时，就用这种土风舞蹈的形式表达，而至今此风依然。根据口传历史的说法，这个巴亚宛木卡姆被用作萨玛舞的序曲，因此被称为《沙木克巴亚宛木卡姆》。笔者从阿瓦提县最年长同时亦是最有名的巴合希，从85岁的买买提·巴拉提那儿得知：巴合希们作法事时使用的很多舞蹈段子源于麦西热甫，而做巫术时所跳的民风舞与刀郎麦西热甫也有关系。在调查期间，笔者亲临“匹尔”现场，目睹了巴合希们做法事的整个过程，因而对此有一定的感受。《沙木克巴亚宛木卡姆》是萨玛巴亚宛的沿续与变体的说法有一定的根据。

3. 刀郎木卡姆授艺的民间传统

阿瓦提县刀郎麦西热甫与刀郎木卡姆民间艺人传艺的民间传统中很连贯的一部分是对刀郎麦西热甫与刀郎木卡姆口传历史的传授。所有习艺的学徒在学唱、

演奏某一曲调、某一木卡姆唱段的同时，也被授与这些曲调与唱段的历史来历和典故的民间口传历史。这种上代对下代的讲述具有权威性，是下代认定的唯一文本。除此之外，地域或乡土差别亦构成权威性解释的重要原因。比如，同属于刀郎地带的两个古老乡镇，拜什艾日克乡的纳买提热瓦甫对该乡古老的麦西热甫传统具有最终解释权，因为他是该乡麦西热甫艺人的牵头人。而相邻的乌鲁却勒镇的艺人们不大可能以纳买提热瓦甫的故事作为他们的文本。因为他们有自己的领头羊——该乡麦西热甫艺人的牵头人——伊米尔·艾买提。在乌鲁却勒镇的艺人们圈子里伊米尔·艾买提才是最权威的木卡姆其。这样我们看到在麦西热甫传统的解释权上，乡土观念起着很重要的作用。

笔者注意到：早在上世纪的90年代，阿瓦提县的本土学者穆合买提·乌斯曼先生在翔实的民间调查的基础上就提出了以上几点，[11]呼吁从事木卡姆学研究的学者们关注这些历史线索。而笔者在这几年对同一地区进行的实地考察亦证实了以上几点。

除此以外，在调查中笔者还注意到一个近期的变化：这一地区刀郎麦西热甫木卡姆的民风原貌正受到专业文艺工作者的刻意修改，从而逐渐失去其原生态的完整性，与此同时，也有可能丢失其中保留的大量的历史文化信息。

阿瓦提县的艺人们反映以前他们很少用木卡姆的提法，用的最多的是巴亚宛与麦西热甫这两个老说法。而这几年的时间里，曾在专业文艺团体工作多年的卡龙琴师阿不都卡的尔·木沙加入乌鲁却勒镇的麦西热甫艺人的班子之后，对该镇古老的民间刀郎麦西热甫木卡姆进行了规范化，规范工作的一部分是用专业文艺工作者所知道的木卡姆名称取代民间用语，在这一过程中许多民间用语被删除，而其中巴亚宛几乎被木卡姆所取代。

私下里，阿瓦提县的艺人们对此举颇有异议。他们认为这种规范使古老的民间刀郎麦西热甫木卡姆失去历史原貌，因此私下大部分艺人们对此表示不认可。笔者了解到，这种规范还导致了拜什艾日克乡与乌鲁却勒镇这两个古老乡镇麦西热甫艺人之间的对立。其原因是拜什艾日克乡的麦西热甫艺人拒绝了这种规范，他们只想遵循祖传，保留该乡麦西热甫的古老性。但是他们所面对的严峻的现实是：该乡的麦西热甫部分已失传，目前只有该乡麦西热甫艺人的牵头人——纳买提热瓦甫老人能演唱迄今保留下来的部分。纳买提热瓦甫老人说从小就“喊巴亚宛”，而这几年来，在参加上面组织的民间刀郎麦西热甫演出时，为了统一，大家都随同于乌鲁却勒镇的模式“喊木卡姆”了。

综上所述，我们基本上可以确认以下几点：

首先，民间口传历史的传统中储藏着与麦西热甫和刀郎木卡姆的历史渊源有关的历史文化信息。这是十分明确的事实，而且由于民间口传历史的传

承模式使这一传统不中断地代代相传，从而使今天的我们有可能从中寻找解谜的线索。

其次，在使用外来语“Mukam”（木卡姆）之前，这种民族文化的形式究竟以什么样的名称存在过，至今还是个未解之谜。基于以上所示的，对于民间口传历史传统的挖掘，是否可以推测：就“刀郎麦西热甫木卡姆”而言，其前身是以“巴亚宛”这一名称存在过的历史形态。也就是说，“巴亚宛”是“刀郎麦西热甫木卡姆”这种刀郎文化集大成的形式，在伊斯兰化之前的某一时期内流行的称谓。值得注意的是刀郎地区三个县的木卡姆名称中都有“巴亚宛”这一名称，而且很多，笔者认为这不是偶然的现象。这种共性从一个侧面证明了“巴亚宛”这一名称在历史上使用的广泛性。

最后，笔者并不认为“巴亚宛”是伊斯兰化之前使用的唯一名称，可能还存在过其它的名称。目前所能肯定的是，“巴亚宛”是了解、探索伊斯兰化之前，“刀郎麦西热甫木卡姆”历史形态的一个线索，而这点本身足以证明笔者推论的第一点：民间麦西热甫中木卡姆名称的历史演变所透示出的历史文化信息是木卡姆本身的起源历史与发展理论的探索中被忽视了的一个重要方面。

如果我们进一步设想存在于刀郎麦西热甫中的这种现象不仅仅是历史的偶然所致，或者说如果这种历史现象也见于其它地区的麦西热甫中，那么其中必然具有值得我们深思、深究的成份存在。

因此，当我们将视线由刀郎麦西热甫转向古老的哈密绿洲，转向历史文化层面丰厚的、具有古老性的哈密麦西热甫时，所看到的是这种历史现象的另一种形式的表现：在“哈密木卡姆”中两套名称并存。一套是历史上存在过的原有的地区性名称，至今还在民间流行，被民间艺人使用着。这套地区性名称依次为：Ⅰ《我走遍天下木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅱ《哈咿，哈咿，约兰木卡姆》，Ⅲ《亚勒吾孜托云木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅳ《恰尔尕木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅴ《胡甫提木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅵ《加尼凯姆木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅶ《医治你心病的良药木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅷ《代尔迪里瓦木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅸ《克其克达尔迪牙芒木卡姆》（亦称“【小】你让我好苦木卡姆”），Ⅹ《多浪穆夏威莱克木卡姆》，Ⅺ《琼达尔迪牙芒木卡姆》（亦称“【大】你让我好苦木卡姆”），Ⅻ《唱吧，我的夜莺木卡姆》。

这套地区性名称是在以前19套的基础上，逐渐合并为十二套、形成目前这种结构的。合并后的结构中有七套分为第一，第二两个分章。而“哈密木卡姆”另一套是名称是现在规范化了的木卡姆专业术语，其也是通用的名称：Ⅰ《琼都尔木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅱ《乌鲁克都尔木卡姆》，Ⅲ《穆斯台赫扎

特木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅳ《恰尔尕木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅴ《胡甫提木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅵ《切比亚特木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅶ《穆夏威莱克木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅷ《乌孜哈勒木卡姆》（第一分章，第二分章），Ⅸ《都尕木卡姆》，Ⅹ《多浪穆夏威莱克木卡姆》，Ⅺ《伊拉克木卡姆》，Ⅻ《拉克木卡姆》。将这两套名称对比时，不难看出原来使用的地区性名称体系中也掺杂了一些该地区伊斯兰化后开始采用的如"恰尔尕"、"穆夏威莱克"等波斯、阿拉伯名称。这种结构性应提示两点：一是折射出该地区伊斯兰化后外来语逐渐取代原地区性名称体系中古老成份的历史过程；二是追溯麦西热甫历史名称古老渊源的可能性。

基于以上几个方面，笔者认为：对民间麦西热甫的深入研究不仅有可能在木卡姆本身的起源历史与发展的理论探索中找到突破点，而且在一定程度上，会推动对维吾尔木卡姆整体研究的发展。

以上对于木卡姆与麦西热甫相关联的两个特定方面：

（1）民间麦西热甫与木卡姆麦西热甫的关系问题；

（2）民间麦西热甫与木卡姆的历史渊源问题这两个问题，就目前所能掌握的材料，进行了初步的探讨。这仅仅是开端，仅仅是初步的，不成熟的探路。仅仅是迈向全面而系统地研究麦西热甫的最初几步。今后还有待于与其他木卡姆学者一道，继续深入这方面的探究。

注释：

① 参见《维吾尔文学史》，新疆大学出版社，1998 年版，第 15 页。

② 参见 伊明·吐尔逊：《略论十二木卡姆的形成》一文，载《维吾尔木卡姆研究》一书。

③ 参见阿不都秀库尔·穆罕默德伊明著：《论维吾尔古典音乐〈十二木卡姆〉》，新疆人民出版社，1985 年版，第 30－49 页。

④ 谷苞：《龟兹乐与十二木卡姆》一文，载《新疆艺术》1981.1。

⑤ 参见 周菁葆：《中国维吾尔木卡姆形成发展史略》一文，载《论维吾尔十二木卡姆》一书，第 49－62 页。

⑥ 参见 周吉著；《维吾尔木卡姆艺术》。

⑦ 参见 周吉同著。

⑧ 参见 塔·玛·阿里巴基耶娃《论维吾尔木卡姆的起源问题》一文，载自《论维吾尔十二木卡姆》一书，第 91－96 页。

⑨ 参见 塔·玛·阿里巴基耶娃《论维吾尔木卡姆的起源问题》同一文。

⑩ 位于阿瓦提县南面平原上。

⑪ 参见 穆合买提·乌斯曼《关于刀郎木卡姆名称的产生及其历史演变》一文，载《论维吾尔十二木卡姆》一书。

维吾尔族“十二木卡姆”

——一个印度、波斯－阿拉伯与中国音乐文化融合的产物

蔡宗德

前　言

在民族音乐学的领域中，有关不同音乐文化体系接触而产生文化融合现象的讨论已经很多（Merriam 1964：313－315；Nettl 1983：353；Blacking 1995：137－139），这种不同文化传统彼此学习和交流而产生的一种新文化综合体的研究所以会受到如此的重视，除了因为它涉及音乐文化传播与音乐风格形成等复杂问题外，它也常是音乐发展过程的重要关键，这也就是为什么“音乐文化融合”的研究一直都是民族音乐学界重要的研究议题。而新疆维吾尔族音乐文化，特别是“十二木卡姆”就是这种音乐文化融合最好的例子。

新疆位于阿拉伯、波斯、印度、蒙古及东亚之间的枢纽位置，是中国最大的一个省（自治区），其土地面积约166万平方公里。

现今新疆包含了维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、塔吉克、乌孜别克等四十七个民族，因此民族文化与民族文化之间的相互影响非常的普遍。过去借着丝路而成为沟通东西文化交流的主要管道，这也促使了身为新疆主要民族的维吾尔族吸收不同音乐文化体系特性而产生新的音乐文化系统，而有维吾尔“音乐之母”雅誉的“十二木卡姆”更是这种音乐文化融合的代表。本文最主要的目的就是尝试着去探讨“十二木卡姆”如何受到印度、波斯－阿拉伯及中原音乐文化影响而发展出维吾尔族的古典音乐文化体系。

维吾尔族“十二木卡姆”的历史发展

“木卡姆”（Muqam）一词源自于阿拉伯语，本意为“位置”、“讲台”、“坟墓”等，在音乐上常被引申为“乐音”、“调式”、“组曲”等多种解释。现今，

世界上有摩洛哥、埃及、伊拉克、土耳其、伊朗、乌兹别克、克什米尔、新疆等二十多个国家、地区或民族的传统音乐中存在有被称作“木卡姆”的套曲音乐形式。由于这些国家、地区或民族都普遍信仰伊斯兰教，甚至在有些地区这些古典音乐形态的木卡姆也成为伊斯兰宗教仪式音乐中的主要成分，因此学者们常把木卡姆归入伊斯兰音乐文化的范畴。新疆维吾尔族的木卡姆音乐若以区域来划分的话，共有喀什、伊犁、和田、吐鲁番、刀郎、以及哈密等六种不同形态的木卡姆音乐，[①]由于每种维吾尔木卡姆各有十二个套曲，因此统称为“十二木卡姆”。

在缺乏可信的史料情况下，目前要研究维吾尔“十二木卡姆”的历史是有些许的困难。诚如阿不都艾则孜·哈西莫夫（Abdulaziz Khashimov）所言：由于维吾尔所创造的“文物被破坏、许多书籍文献也因此流散到其它国家（1992：312），”如今要研究维吾尔族“十二木卡姆”的历史发展，大概只能从少数的中文史料、外文专著或维族的口传历史来收集。而唯一与“十二木卡姆”相关的维吾尔文史料则是1854年由维吾尔人穆吉孜（Mogiz）所撰写的《乐师史》(Tavarixi Muzikiyun）一书，然而该书仅记载喀什木卡姆部分，其余五种木卡姆历史发展多为口传历史，少有文字史料可查。但是一般相信这五种维吾尔木卡姆都是在喀什木卡姆之后才形成的，其中的伊犁与和田两种木卡姆根本就是源自于喀什木卡姆。

喀什木卡姆起源自何时已不可考，然而根据《乐师史》记载，喀什木卡姆约在公元16与19世纪经过两次的系统化之后才形成今日的规模。喀什木卡姆第一次的系统化是在公元16世纪，由当时叶尔羌汗国王后阿曼妮莎汗（Amannisahan Nafisi）与宫廷音乐家玉素甫·卡地尔汗（Yusup Khadirkhan）主导，并邀请许多当代乐人收集改编民间歌曲或新写作品，完成了十六套木卡姆音乐（表1），也就是现在喀什木卡姆的木卡姆巴希（muqambesh）与琼乃格曼（cong naghmah）部份。[②]第二次系统化是在1879年喀什乐人艾里姆·赛里姆（Elim Selim）、穆罕默德·毛拉（Mohammod Molla）与叶尔羌乐人萨依德·瓦里地（Said Walidi）三人把当时民间流行的达斯坦（dastan）与麦西热甫（mashrap）乐曲加入原有的木卡姆巴斯与琼乃格曼部份，而成为现今包含声乐、器乐与舞蹈形态的大型喀什木卡姆套曲（Tsai 1998：66－68）。由此看来，原始的喀什木卡姆应该仅指木卡姆巴希与琼乃格曼部份，达斯坦与麦西热甫则是后来新加入的，这也就是为什么在新疆并非所有套曲都可以称为木卡姆，木卡姆一定要有木卡姆巴希与琼乃格曼两部份，尤其是木卡姆巴希更是不可或缺，如果没有木卡姆巴希，就算是结合多首乐曲而成套曲形式的歌曲也无法被称为木卡姆。这也就是为什么有些艺人直接以木卡姆一词来替代木卡姆巴希的原因。

表 1 叶尔羌汗国时期的十六套木卡姆

木卡姆名称	编曲或创作者	木卡姆名称	编曲或创作者
1. 乌扎勒	艾尔法拉比	9. 木夏吾莱克	帕勒亡·穆罕默德 库希腾格
2. 拉克	艾尔法拉比	10. 比艾得克	帕勒亡·穆罕默德 库希腾格
3. 乌夏克	艾尔法拉比	11. 都尕	帕勒亡·穆罕默德 库希腾格
4. 依拉克	毛拉南	12. 斯尕	帕勒亡·穆罕默德 库希腾格
5. 艾介姆	阿不都热合满·加米	13. 恰尔尕	帕勒亡·穆罕默德 库希腾格
6. 纳瓦	艾尔纳瓦依	14. 潘吉尕	帕勒亡·穆罕默德 库希腾格
7. 维萨勒	玉苏甫·喀德尔汗	15. 且比亚特	玉苏甫·斯迪克
8. 恰恰尔再里普	帕勒亡·穆罕默德 库希腾格	16. 衣希莱提盎格孜	阿曼尼莎罕

虽然在维吾尔文与汉文史料中并没有直接记载维吾尔“十二木卡姆”的起源，然而在汉文史料中却有许多与“十二木卡姆”结构相似的西域大曲历史的记载，这些数据或许可以提供我们对西域大曲与“十二木卡姆”之间关系的探讨，进而藉此了解“十二木卡姆”的可能起源以及与其它国家或民族之间音乐文化互动的关系。

历史上西域大曲乐曲结构与印度音乐关系

许多学者深信“十二木卡姆”的前身应为唐宋时期的大曲，而唐宋大曲则深受汉张骞赴西域所带回的《摩诃兜勒》所影响（关也维 1982；钱伯泉 1991；周菁葆 1988）。民族音乐学者劳伦斯·毕铿（Laurence Picken）在与马克·斯洛宾（Mark Slobin）的对话中曾指出：维吾尔的木卡姆“有一个相当古老的起源，可能追溯到中国唐代时期（公元 7—10 世纪）的中亚。如此看来木卡姆应可视为漫长历史影响下的中亚音乐形式”。（引自 Beliaev 1975：253）因此，如果我们能够从历史的演变、乐团编制、乐曲结构等层面来分析《摩诃兜勒》和唐宋大曲的关系，我们或许可以看到维吾尔木卡姆历史发展的雏型。

一般而言《摩诃兜勒》被认为是中国历史上第一个组曲形式的乐曲，它是由张骞于公元前 123 年从楼兰和车师带回中原（唐·房玄龄等 1976：715；宋·王灼 1985：218），[③]汉代协律都尉李延年根据《摩诃兜勒》重新改编成组曲式的军乐《新声二十八解》。尽管中国史料中记载了部分印度音乐文化与西域套曲音乐的流传、发展过程与两者之间彼此的关系，然而史料却无法有力说明印度音乐与西域套曲音乐对现今新疆维吾尔“十二木卡姆”的影响。因此，本文除了从历史的角度外，也尝试从语言、乐团编制、乐曲结构与音乐速度进行模式等方面来了解印度音乐文化如何透过西域套曲音乐间接影响维吾尔“十二木卡姆”。

根据中国大陆学者研究，《摩诃兜勒》一词为印度梵文 mahadur 的音译，学者瓦特尔斯更进一步指出 mahadur 源自梵文 maha-turya（关也维 1982：9；钱伯泉 1991：33）。《梵和大词典》（荻原云来 编 1979：547，1011 ）解释 ，maha 是伟大的、大的或大量的意思，turya 指的是伎乐、音乐、鼓乐、铙钹或乐器之意。根据维吾尔文学者刘义棠的说法，在语言学中字母 t 可以与邻近音 d 互换，而 ya 为无意助词可以从 dur 中省略。在《五体清文鉴》(Jitsuzo et al 1996：404）一书中也解释，dur 这个字在维吾尔文和蒙古文中皆为鼓乐之意。如此一来，《摩诃兜勒》或 mahadur 则可译为“大曲”，特别指的是以鼓、铙、钹等打击乐器为主的大型鼓吹乐曲应无异议。④

在维吾尔族与汉族中也有许多名词同样意指大型乐曲。例如，现今喀什木卡姆的第一部份琼乃格曼（chong naghmah)，被认为是喀什木卡姆的原型，其维吾尔文就是大型乐曲之意；哈密木卡姆第二套曲乌鲁克都尔，在古维吾尔语中同样指大型音乐；而唐宋大曲也有着相同的意义。若是从语意与历史的发展过程来看，实在很难不让我们联想维吾尔“十二木卡姆”、唐宋大曲、西域《摩诃兜勒》与印度 mahadur 之间的关系。

从乐器的使用上来看，《摩诃兜勒》是以鼓、铙、钹等打击乐器为主的大型鼓吹乐曲，这与唐宋大曲、维吾尔族纳格拉合奏（naghra ensemble）极为相近。以唐宋大曲的“龟兹乐”为例，根据《旧唐书》的作者刘珣所述：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用‘西凉乐’；鼓舞曲多用‘龟兹乐’。其曲度皆时俗所知也…其使用乐器包括竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、笙、横笛、萧、荜篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝各一件。毛员鼓现今已不复见。”(刘珣 1980：1068－71)

上面所提到“龟兹乐”所使用的 15 件乐器中，有 6 个鼓和 1 个钹，如同《摩诃兜勒》，其打击乐器特别是鼓占有极重要的地位。龟兹是唐代佛教的中心地，龟兹文化本建构在印度佛教的基础之上，而它的音乐显示出了同时期受到印度的影响。日本的民族音乐学家岸边成雄（ 1973：506 ）也曾指出西域音乐系统的根基，包括哈密和龟兹等地的音乐文化均属于印度音乐文化的一支。虽然汉代的“龟兹乐”的乐谱并未流传下来，但史料中却提供了一些证据指出“龟兹乐”是一种带有印度色彩的鼓吹乐。

现今，新疆维吾尔族常用来演奏木卡姆音乐的纳格拉合奏，在乐器编制上也与《摩诃兜勒》、“龟兹乐”有其类似之处。纳格拉合奏一般包括了一到二支唢呐，一或数对纳格拉鼓，规模大者常加入吹管乐器喀乃依（karney）与冬巴克（dombak）鼓。如果暂且去除掉新疆受到波斯－阿拉伯乐器影响，我们会发现无论是《摩诃兜勒》、唐宋大曲或维吾尔族“十二木卡姆”在乐器的使用上都是以

鼓吹乐的形式来呈现。

从乐曲结构上来看，受到印度影响的唐宋大曲与“十二木卡姆”琼纳格曼部份也有许多相似之处（表2）。无论是唐宋大曲或是“十二木卡姆”都是一种综合性的音乐形态，两者都包括器乐、声乐和舞曲三种表演形态（杨荫浏 1985：II－32；Tsai 1998：18－28 ）。唐宋大曲可以分为三个部分—散序（散板的前奏曲）、歌头和舞遍。散序是一种器乐独奏、轮奏或合奏，没有歌唱及舞蹈；歌头是以歌唱为主，用器乐伴奏，可以伴随舞蹈也可以没有舞蹈；舞遍则是以舞蹈为主，器乐伴奏，歌或不歌不一定。在“十二木卡姆”方面，以喀什木卡姆为例，整个套曲也是由歌曲、器乐间奏曲（又称“迈尔乎里”，阿拉伯文为 marghuli）与舞蹈所构成。

在乐曲速度变化上，唐宋大曲的散序是散板的器乐曲，歌头的速度由慢过渡到略快，到了舞遍其速度由散板开始而后渐渐地加快最后又回到慢板。而在十二木卡姆琼纳格曼部份，其木卡姆巴希（muqam besh）为散板，歌曲与器乐间奏曲则由慢板渐快至快板，偶尔回到慢板结束。如果我们把唐宋大曲与“十二木卡姆”两相比较，两者的速度变化顺序几乎相同，皆是由散板经慢板转到快板，偶尔回到慢板结束。

表2　唐宋大曲与穹纳格曼乐曲结构比较分析

唐宋大曲		琼乃格曼	
散序(散板)	散序	木卡姆巴希 (自由节奏)	木卡姆巴希
歌头(乐器伴奏)	排遍 颠 正颠	声乐 器乐	太孜 太孜间奏曲 怒斯赫 怒斯赫间奏曲 小赛勒喀 小赛勒喀间奏曲
舞遍	入破 虚催 衮遍 实催 衮遍 歇拍 煞衮	舞曲	大赛勒喀 朱拉 赛乃姆 帕西路 太克特

从以上的分析中我们可以发现，无论从语源学、乐器的使用、表演的形态，甚至是乐曲速度的变化等层面来看，《摩诃兜勒》、唐宋大曲与新疆维吾尔族

“十二木卡姆”似乎有着一定的历史关系存在。因此，我们相信《摩诃兜勒》与唐宋大曲已经为“十二木卡姆”提供了音乐结构的基础。然而，无论是《摩诃兜勒》或唐宋大曲都受到印度佛教与音乐文化的影响，在此情况之下，我们虽然不敢说“十二木卡姆”与印度音乐有着直接的关系存在，但间接的关系应该是无法避免。

波斯－阿拉伯音乐文化对“十二木卡姆”的影响

虽然伊斯兰教进入新疆可能比阿拉伯人于公元750年侵入塔拉斯 Tiraz（或 Talas）地区还早，但是它却并未广泛流传。直到公元10世纪末，随着喀拉汗王朝（Karakhanate，607—1211 A. D.）Satuk Boghra Khan 以及其跟随者的影响，伊斯兰教在玉素甫·喀德尔汗（Yusuf Kadir Khan，1026—1032 A. D.）的任内变成喀拉汗王朝的“国教”，其范围也仅限于新疆西南部的喀什（Kashgar）与和阗（Khotan）等地。喀拉汗王朝一直到13世纪初灭亡，新疆的政权落入西辽（kara-Khitay）与察合台汗国（Chaghatay Khanate，1227—1307 A. D.）。因为汉化的西辽偏好儒、佛文化，而察合台人多半倾向于本土的宗教仪式、游牧的传统与风俗，因此伊斯兰教在新疆的传播非常的缓慢。结果东部新疆（包括吐鲁番和哈密）直到15世纪末才成为伊斯兰世界的一部份。

喀拉汗王朝对于新疆和阿拉伯—波斯文化的交流扮演着举足轻重的角色。在喀拉汗于公元999年占领了布哈拉后，西喀拉汗的首都便于公元1041年定都于萨马尔罕（Samarkand），而维吾尔的文化便传播到中亚与波斯（Grousset 1970：144－8）。在这段期间，维吾尔语成为了当时的官方语言。因此所有人都必须学习维吾尔语。15世纪著名的诗人纳瓦依（Nawai）曾宣称在当时代凡是有名望的诗人与学者皆懂得维吾尔语。而人们有时也会凭着维吾尔语使用的能力来评断一个学者的学识（刘志霄 1985 ：171）。著名的维吾尔文学经典《福乐智慧》（Kutaoqu Bilik）是喀拉汗王朝时期的作品。这部作品闻名于中东一带，无人不知无人不晓（ibid：173）。

阿拉伯与波斯的文化随着伊斯兰教进入新疆，在某一程度上影响了“十二木卡姆”。喀拉汗王朝时期，维吾尔人在宗教与政治的事务上大量使用阿拉伯和波斯的术语（ibid：226），直到13世纪，在龟兹、喀什、吐鲁番的大曲中逐渐采用阿拉伯与波斯的名词，到了15世纪时的“十二木卡姆”则大部分都用阿拉伯与波斯的名词（周菁葆 1988：243）。约翰娜·斯贝克托（Johanna Spector，1967：440）在讨论中亚音乐时曾提出：“另一方面，大部分中亚音乐的名词是借用自阿拉伯和伊朗。举例来说，一些乐器的名词，如热巴普、弹布尔、纳格

拉、卡依，以及某些调式（木卡姆）的名称，如阿拉伯的巴雅特和赫加孜。其它的乐器，如都它尔、萨它尔、恰尔它尔、潘吉它尔、沙士它尔、锵、乃依、达依拉以及都尔，加上木卡姆拉斯特、都尕和斯尕则是波斯的名称。”如今，在“十二木卡姆”中仍可发现许多阿拉伯与波斯的名词，例如达斯坦（波斯文为“指法”之意）、麦西热甫（阿拉伯文为“饮酒的地方”之意）、恰尔尕（波斯文为“第四”之意）、朱拉（阿拉伯文为“欢愉”之意）、赛乃姆（阿拉伯文为“美丽”之意）、迈尔乎里（阿拉伯文为“华彩”之意）等等。

“十二木卡姆”所使用的乐器同样也受到阿拉伯与波斯的影响。根据周菁葆（1988：247－249）的陈述，“十二木卡姆”所使用的乐器在四种情况下受到影响：第一，原属新疆传统乐器，但在中东地区也广受喜爱，并且采用阿拉伯或波斯的名称，例如纳格拉（naghara）；第二，乐器借用阿拉伯与波斯的名称之外，其形制却与阿拉伯同名乐器的形制不相同，例如维吾尔的乃伊是横吹的木制的气鸣乐器，而阿拉伯的却是芦苇管身的直吹气鸣乐器；第三，原属阿拉伯和波斯的乐器，但却大量地被“十二木卡姆”所使用，例如都它尔（dutar）、达甫（daf）等；第四，原本来自于阿拉伯和波斯的乐器，但被维吾尔人重新改造，例如萨它尔和艾捷克都增加了许多的共鸣弦。

在音阶系统方面，虽然“十二木卡姆”的音阶使用不尽相同，例如喀什木卡姆使用七声音阶、“刀郎木卡姆”使用六声音阶、“哈密木卡姆”使用五声音阶，但是所有的“十二木卡姆”都或多或少采用了在中东普遍流行的微分音系统。以喀什木卡姆为例，部份曲调的 do、re、fa、sol 比西方自然音阶稍高约四分之一音，mi 音则稍低约四分之一音（十二木卡姆整理工作组 1960：67）。哈密木卡姆中的 fa 比西方自然音阶稍高约四分之一音，si 音则稍低约四分之一音（蔡宗德 1996）。事实上微分音普遍的流行在现今阿拉伯、伊朗与印度等区域，而古代中国的音阶系统中也有所谓的“润音”而产生的微分音现象。虽然，现今微分音已成为中东地区音乐的特性，然而目前“十二木卡姆”中所使用的微分音体系却与中东地区的微分音体系不尽相同。也因此，尚无强有力的证据来证明维吾尔族微分音的使用是受到波斯－阿拉伯音乐文化的影响，所以“十二木卡姆”中使用的微分音系统是否受到波斯－阿拉伯音乐文化的影响，笔者采取较为保留的态度。
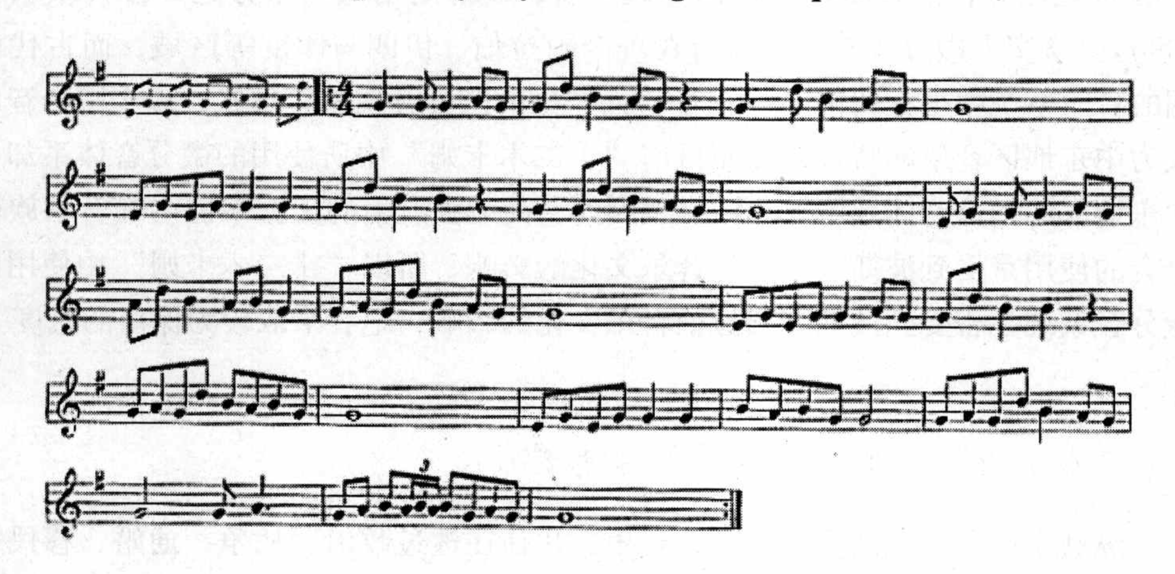
“十二木卡姆”中的中国汉民族音乐要素

纵观中国与西域的交通史中，音乐文化往往透过政治、战争、通婚、移民等因素而有所互动，由西域传入中国的乐器、乐曲、律制等音乐文化不胜枚举（周吉 1996：3－12）。相反的，中国和民族对新疆音乐文化的影响实在寥寥可数，

除了历史上例如笙等少数乐器流传至西域外，学者一般认为主要是在五声音阶的流传以及中国二胡导致部份新疆艾捷克型制的改变，而这些影响也都反映在维吾尔族“十二木卡姆”音乐上。

五声音阶系统在世界许多的音乐中都可以找得到，例如印度尼西亚的 slendro 系统、印度五声音阶系统，甚至北美印地安民歌之中都有五声音阶的存在，而中国由大二度与小三度组成的五声音阶系统“宫商角徵羽”更是成为中国音乐的重要特性，而这种具中国特性的音阶系统在维吾尔民歌与“十二木卡姆”中一样找得到，特别是在哈密木卡姆中更是明显。根据中国大陆民族音乐学者简其华（1963：9）所言，《哈密木卡姆》主要使用三种不同的五声音阶系统：1）do—re—mi—sol—la；2）sol—la—do—re—mi；3）la—do—re—mi—sol 三种，而这三种正是汉民族使用非常频繁的音阶系统。

尽管在“哈密木卡姆”251 首乐曲中，七声音阶有 113 首，六声音阶有 78，五声音阶的曲子只有 60 首，然而根据笔者研究，“哈密木卡姆”中许多的七声或六声音阶系统中的 fa 与 si 两音常只是经过音或装饰音，在此情况之下，五声音阶明显地成为“哈密木卡姆”的主要音阶系统（Tsai 1998：189）。学者一般认为这种五声音阶的运用应是受到中国的影响，正如约翰那·斯贝克托（Johanna Spector，1967：440）所说中亚地区使用的五声音阶都是来自东方，萨宾·特热宾加克（Sabin Trebinjac）与让·都林（Jean During，1990：23）则进一步解释“哈密木卡姆”以五声音阶为主，可能是因为哈密临近甘肃，而受到汉族、回族的影响所致（谱 1）。



谱 1　以五声音阶为主的“哈密木卡姆”

另一个“十二木卡姆”可能受到中国影响的是“哈密木卡姆”所使用的擦弦乐器—哈密艾捷克（图1、图2）。艾捷克是流行维吾尔族的擦弦乐器，但在哈密流传的形制却与一般艾捷克不同，其形似中国胡琴，故又称“哈密胡琴”。维吾尔族一般使用的艾捷克源自伊朗的擦弦乐器卡曼彻，维吾尔族艾捷克一般为长杆、半圆球形木制音箱，面蒙马皮或驴皮，除了两根主奏弦，尚有六至十根共鸣弦。然而哈密艾捷克形制却不甚相同，其琴杆为木制配以金属制圆筒音箱，张钢丝弦两根作为主奏弦，有六至十二根共鸣弦，马尾琴弓夹于两根主奏弦之中演奏。由于哈密地区临近甘肃省，自古至今多为汉、维共居之地，再加上哈密艾捷克无论其形制或演奏方法都与中国胡琴极为相似，因此学者一般认为哈密艾捷克应该是受到中国音乐文化影响所造成。



图1　哈密艾捷克演奏者阿洪别克

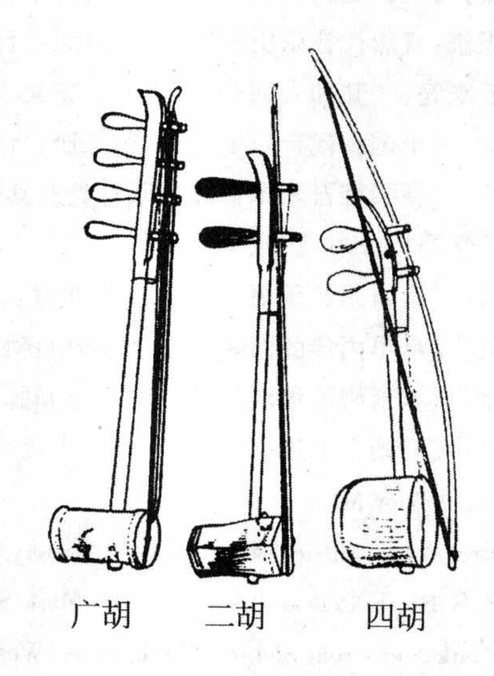


图2：中国汉民族胡琴

结　论

纵观新疆维吾尔族“十二木卡姆”的发展过程来看，除了中国因为地理位置等因素对“十二木卡姆”产生影响外，印度与波斯—阿拉伯则是随着佛教与伊斯兰教的传播而促使其音乐文化进入新疆产生中国、印度与波斯—阿拉伯音乐文化融合的维吾尔“十二木卡姆”音乐。其中印度音乐文化虽然对现今“十二木卡姆”没有直接的影响，但其组曲形态的乐曲结构、速度变化模式以及各种打击乐器为主的大型鼓吹乐曲，都间接影响了“十二木卡姆”音乐的发展。波斯—阿拉

伯音乐文化对“十二木卡姆”主要影响在于各种音乐词汇的运用、都它尔等传统乐器传入以及微分音系统的使用等。致于中国汉民族音乐文化对“十二木卡姆”的影响并不多，主要是五声音阶系统以及乐器形态，并且主要发生在东疆的哈密木卡姆，对其它地区的木卡姆影响较小。尽管新疆维吾尔族“十二木卡姆”结合了印度、波斯—阿拉伯与中国等音乐文化要素，由于维吾尔族豪迈个性以及对音乐舞蹈的爱好，再加上新疆土地广大，因而产生出具有特殊区域性风格的新疆“十二木卡姆”音乐文化。

参考文献：

周吉：《新疆民族民间器乐曲综述》，《中国民族民间器乐曲集成—新疆卷》，周吉主编，北京：新华书店，1996

周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1988

岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1978

荻原云来编：《梵和大词典》，台北：新文丰出版公司，1979。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第二册，台北：丹青图书有限公司，1985。

蔡宗德：《新疆维吾尔木卡姆音乐种类及其比较研究》，《中国音乐学术研讨会论文集》，中华国乐学会，1996

刘志霄：《维吾尔族历史（上编）》，北京：中国社会科学出版社，1996

钱伯泉：《最早内传的西域乐曲〈摩诃兜勒〉研究》，《新疆艺术》，1：33－37，1985

关也维：《木卡姆的形成及其发展》，《新疆艺术》，4：8－19，1982

简其华：《哈密木卡姆探访笔记》，未出版手稿，1963

Beliaev，Viktor M

Central Asian Music：Essays in the History of the Music of the Peoples of the. U. S. S. R.. Edited and Annotated by Mark Slobin. Translated from the Russian by Mark and Greta Slobin. Middletown：Wesleyan University Press，1975

Blacking，John

Music，Culture，and Experience：Selected Papers of John Blacking. Reginald Byron ed. Chicago：University of Chicago Press，1995

Grousset，Rene

The Empire of the Steppes：A History of Central Asia. Translated from the French by Naomi Walford. New Brunswick，NJ：Rutgers University Press，1970

Jitsuzo，Tamura et al. ed.

《五体清文鉴》[Quintolingual Manchu Dictionary]. 2 vols. Kyoto：Institute for Inland Asia Studies Faculty of Letters，Kyoto University，1966

Khashimov，Abdulaziz

“On Ikki Muqam” and its Local Features：On the Example of the Structure of

the Ili Muqams, 'Regionale maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group "maqam" des international Council for Traditional Music vom 23. bis 28. Marz 1992 in Gosen bei Berlin, 1992

Merriam, Alan
The Anthropology of Music. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964

Mogiz, Molla Ismatulla Binni Molla Nematulla
Tavarixi Muzikiyun [History of Musicians] (in Uighurian). Urumqi: Millatlar Nasriyati, 1982

Nettl, Bruno
The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Chicago: University of Illinois Press, 1983

Spector, Johanna
"Musical Tradition and Innovation," Central Asia: A Century of Russian Rule. Edward Allworth ed. New York: Columbia University Press, 1967

During, Jean and Sabine Trebinjac
Supplement to the CD-Edition: Turkestan Chinois /Xinjiang Musiques Ouigoures. Paris, 1990

Tsai, Tsung-te
The Music and Tradition of Qumul Muqam in Chinese Turkistan. Ph. D. Dissertation, The University of Maryland, Baltimore County, 1998

注释：

① 根据民族音乐学家哈西莫夫（Khashimov 1992：313）从地理分布来看，维吾尔木卡姆大致分为喀什（Kashgar）、伊犁（Ili）、和田（Khotan）、吐鲁番（Turfan）、刀郎（Dolan）、以及哈密（Qumul）等六类木卡姆。而法国民族音乐学家都林与嘉冰雅克（During and Trebinjac 1991：5）以音乐来源为基础，将维吾尔木卡姆分为三大类：喀什木卡姆、刀朗木卡姆、哈密木卡姆。但在本文中乃以音乐结构的同构型及其音乐来源为基准，将木卡姆分为四类，分别是喀什木卡姆（包括和田与伊犁木卡姆）、刀郎木卡姆、吐鲁番木卡姆以及哈密木卡姆等。除了刀郎木卡姆现仅存九套以外，由于大部份的维吾尔木卡姆，均由十二个套曲所组成，因此维吾尔木卡姆又称为"十二木卡姆"。历史文献指出，原本"刀郎木卡姆"也有十二套组曲，分别是（1）bashibiyavan、（2）zilbayavan、（3）mushavirak、（4）bombayavan、（5）simbayavan、（6）samuk、（7）khudekbayavan、（8）jula、（9）dugamet、（10）uzkhal、（11）mugal、（12）chargal。然而，仅有前九套组曲至今仍然存在，后三套则已流失。尽管大部份维吾尔木卡姆，均由十二个套曲所组成，但是每一地区的木卡姆在乐曲结构、音阶、速度节奏或使用乐器上都有所差别，各有各的特色。

② 公元16世纪的喀什木卡姆共有十六套，其中的维萨勒、恰恰尔再里普、比艾得克、与衣希莱提盎格孜四套已流失，目前只剩十二套。

③ 而维吾尔的学者穆罕默德·伊明（Muhammad Imin）（1992：89）则更明确指出张骞带回《摩诃兜勒》的确切地点是哈密。由于这种说法目前尚无法获得证实，因此其正确性尚值得注意。

④ 笔者与印度马德拉斯大学（University of Madras）印度音乐学系教授兼系主任拉马纳尚（Ramanathan）博士做进一步讨论，Ramanathan 博士认为梵文中“摩诃兜勒”一词是一种包括诗歌、器乐以及舞蹈结合的艺术综合体。如果这种说法是正确的话，“摩诃兜勒”的演出方式则与古代西域大曲以及现今新疆维吾尔“十二木卡姆”的演出方式十分接近。

木卡姆规则与木卡姆

——各地区木卡姆传统的差异

儒尔根·埃尔斯纳

木卡姆规则

木卡姆规则①的概念指的是世界许多地区实践的一种特殊的音乐思维体系。它是从相应的历史及现实音乐制作过程中抽取出来的若干普遍特征，用以进行概括和比较。把它冠之以木卡姆看来是一种实用性的做法，因为它是一种发展到了最复杂层次的思维体系，可以对这种制作原则的各种多少不同的具体做法进行概括归纳。

木卡姆规则这一概念的核心，是运用范围很窄的旋律元素进行音乐创作，这种概念甚至可以从古代阿拉伯音乐家那里找到佐证，后来的理论学者利用得自古希腊的灵感也认识到了这一点。木卡姆规则是建立在小乐音组（small tone groups）的基础上的，其特征是音域（extent）相对较小（称为 jins，复数形式是 ajnas，也叫'iqd and bahr）②。

木卡姆规则已经到了一个特殊的发展与分化的阶段。这种传统音乐有各种名字，有叫法大同小异的如 maqam、mugam 或 muqam，也有名字不同但意思一样的，如 nagham、lahn、tab、awaz、shuba、shadd、dastgah 等等。这些都为我们的研究提供了课题，其覆盖的区域从北非的摩洛哥到近东、到中东、直到中亚。

随着穆斯林帝国的兴起，以及其后因各势力中心竞争导致的“特殊神宠论”（particularism）时期，木卡姆（maqamat）的发展达到了顶峰，在洲际间流传。在其发展过程中进行了大量的收集、改编，采用了各种个人、地方和区域的风格传统。这使得创造能力得到了极大的扩展，为整个体系及各地区传承的进一步发展提供了动力。各地区各民族音乐家之间的创作交流激发了灵感，形成了大量的地方及区域传统。我们所要进行的探索就以此为出发点，它们存在于现在的文化

遗产中，我们可以观察、赞叹和欣赏。

运用木卡姆规则这样一个概念，可以把所有不同的传承都大体归纳到同一个总框架中，使它们具备可比性。这样，对区域木卡姆传承进行分析，就会揭示出其与木卡姆规则之间的历史关联，以及它是怎样继续遵循这种规则在本区域内发展的，本区域内音乐创作的基础，及其与各种传承之间的关系。

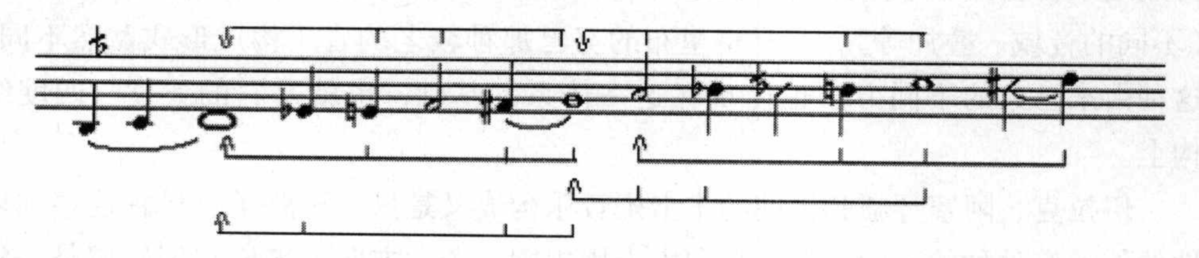
木卡姆规则的区域性代表形式

举例来说，阿尔及利亚的古典音乐主要以篇幅巨大的努巴（noubat）为代表，它的结构基本上是在一个八度的框架之内。要超出这个框架，那就只能将事先在该八度范围内已经用过的结构元素（constructive elements）进行移调。结构中的骨干音程（determining intervals）是四度和五度。通常“塔布”（tab）都由两个乐音组来表现。下面的一个乐音组为主乐音组。最高音都位于上面一个乐音组的音域中，但不像东方传统音乐中的“奥吉”（auj）或“米亚纳”（miyana），这里没有结构本身要求的高潮。每个塔布的旋律结构都有其特点。转调的情况很少出现，但根据旋律倾向改变调高标准（tonal norms）的情况经常发生，至少在现代的表演中是这样的。

如果抛开近来来自东方（土耳其、埃及）的影响不谈，那么阿尔及利亚努巴（nouba）的音乐结构是与木卡姆[③]的早期形式有关的。至于“图布”（tubu），其中大多数都存在一种四度—五度结构（或更准确地说，分别是四度—四度—二度，或四度—二度—四度结构）。另外，有趣的是，这一结构自整个音体系的第二级开始，与移调后的 d 相吻合。另一方面，四度—五度的转位从下面的 c 音上开始。调式的这种位置及安排看来与乌兹别克的“沙士木卡姆”的相象。
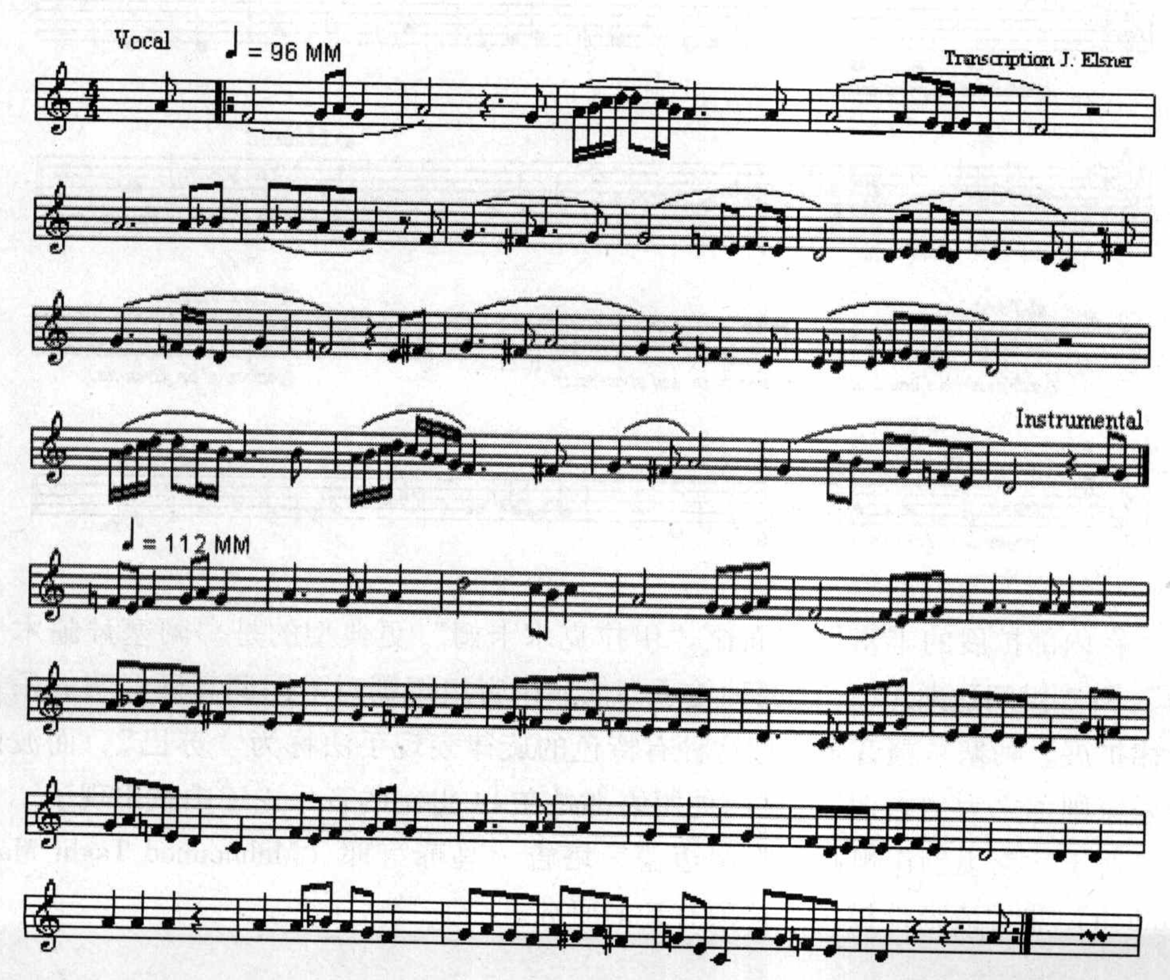
塔布·格里布（tab Ghrib）是马格里布 5 个有悠久历史的基本图布[④]之一。它的实际旋律安排特征是从著名的阿尔及利亚歌手默罕迈德·哈兹纳吉（Mohamed Khaznadji）所表演的努巴格里布中总结出来的。从所有旋律形式中得出的乐音域达到了一个十度，自下面的一个小二度起，排到最后一个音（final note）以上的一个八度。最后一个音以下的那些乐音，基本上都是移高一个八度，随韵律出现。乐音空间按四度安排，标志着基本的乐音旋律固定点，也就是连续四度 d-g 和 g-c。还有一种倾向是通过乐音组 a-d 来强调五度的 a，造成不连续的四度。这意味着向塔布侯赛因格里布靠近。从乐音总量的乐谱以及安排情况来看，可以很清楚地看出乐音组是如何填充的，而且可以看出，主要的乐音组也可以通过向上四度乐音组转调而得到改变。另外，上面所指出的调高改变以及进一步向不同乐音组转化的情况都是过渡性的，有些是现代才有的。

乐谱1　努巴格里布的乐音音列及其安排情况（根据 CD OCORA C 560003）



当然，努巴格里布中各段的旋律形式不限于只使用四度内所包含的乐音。要展开相关的旋律特征，只需加以延展。但是塔布·格里布的旋律特性化不是用前面这种方法完成的。它的旋律构成有其特点，其中之一是强调三度、五度和七度，它们以不同的位置及重要程度出现在所有旋律的起始及中间部分。在此情况下，三度是最受重视的，因为它是骨干，而且是一个构成特征的因素，而通过强化四度 g 和协同音 $^{\#}$f 和 e 来表示及形成旋律的正式结尾。

乐谱及乐曲例2：努巴格里布，Btaiéí（1. strophe，according to CD OCORA C 560003）

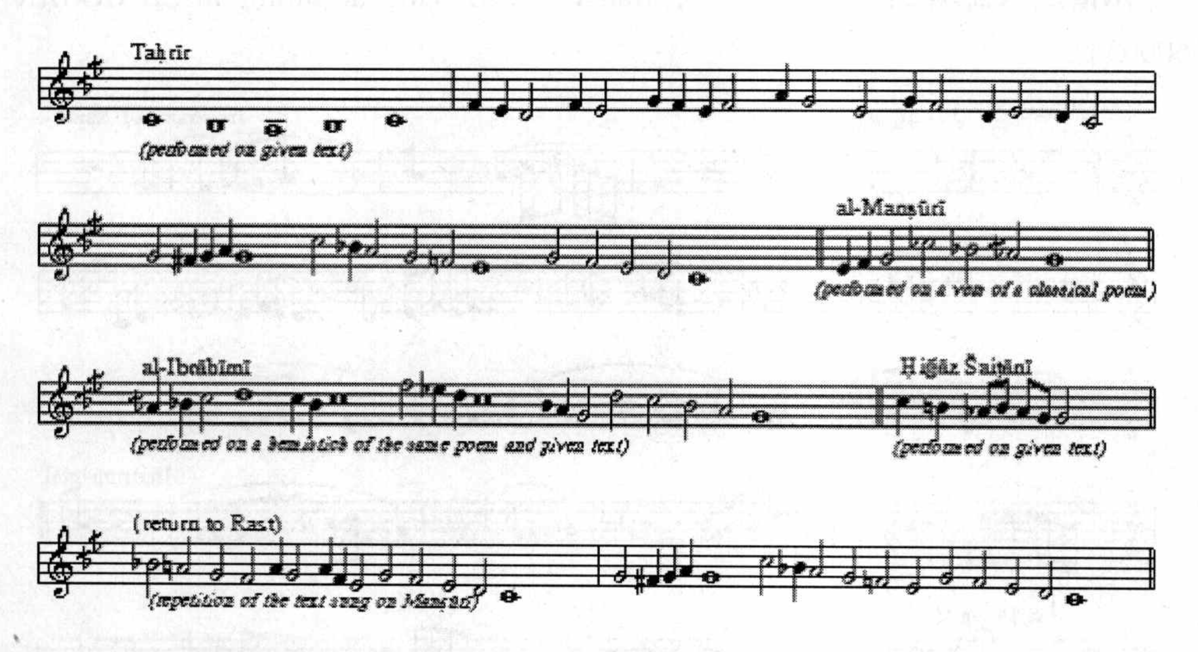


与阿尔及利亚古典音乐相比，埃及和叙利亚音乐的木卡姆结构更复杂。它的特点是乐音空间以不同方式延展到两个半八度，并插入成份不同的额外的乐音组（不同的音域、叠加等），与马格里布的努巴那种较老的音乐构成形式截然不同。这种由来已久的不同方法也体现在这一体系的基础，也就是它的五度—四度结构上。

伊拉克、阿塞拜疆和伊朗的木卡姆音乐构成又是另一种路子。尽管这些地域性的传承有种种的不同，但在趋向木卡姆规则这个大方向上来说它们好像是一致的。这从地域的和历史的形势上来看就很容易看明白。大概从15世纪、16世纪带有波斯印记的木卡姆音乐实践开始发展以来，奇塔、欧瓦尔、苏巴和古谢这类基本的木卡姆结构中的内部安排、深入而细密分层的音乐刻划很明显受到这些传承中富有创造精神的音乐家的重视。

下面一个例子是“伊拉克木卡姆”的乐谱，它保留着某些区域间交流痕迹。
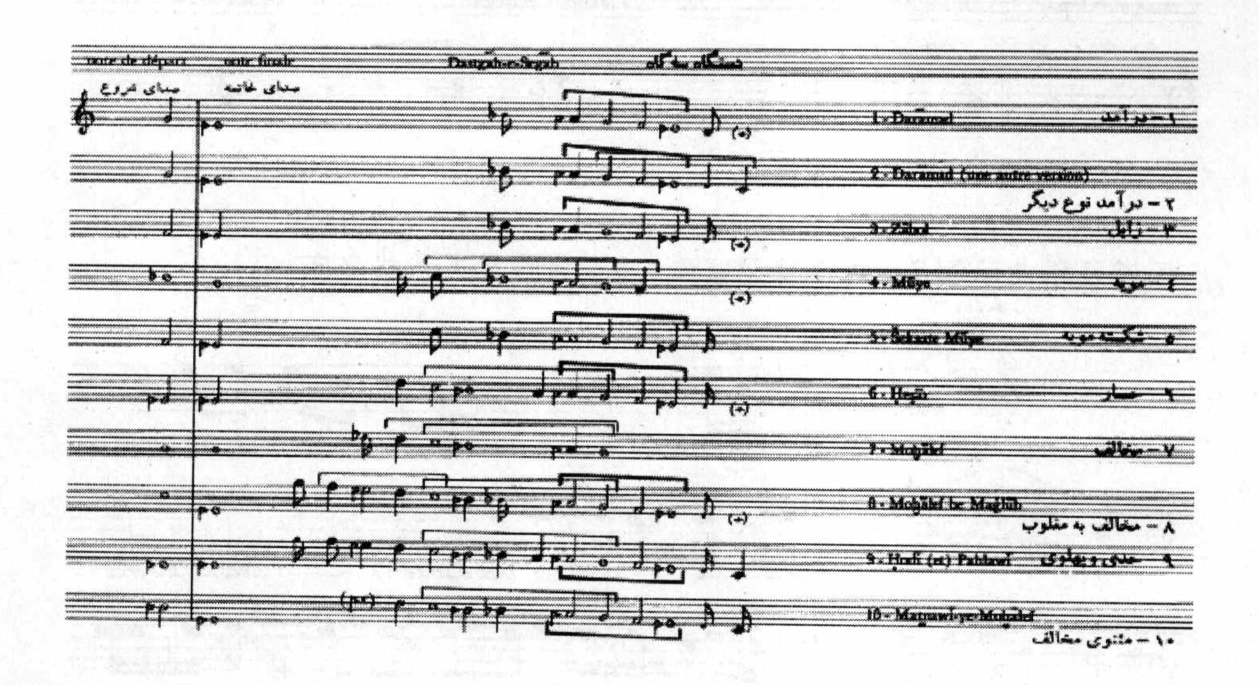
乐谱（概括的）及乐曲示例3：沙乌比·易卜拉欣·哈里尔，拉斯特木卡姆的分析示例



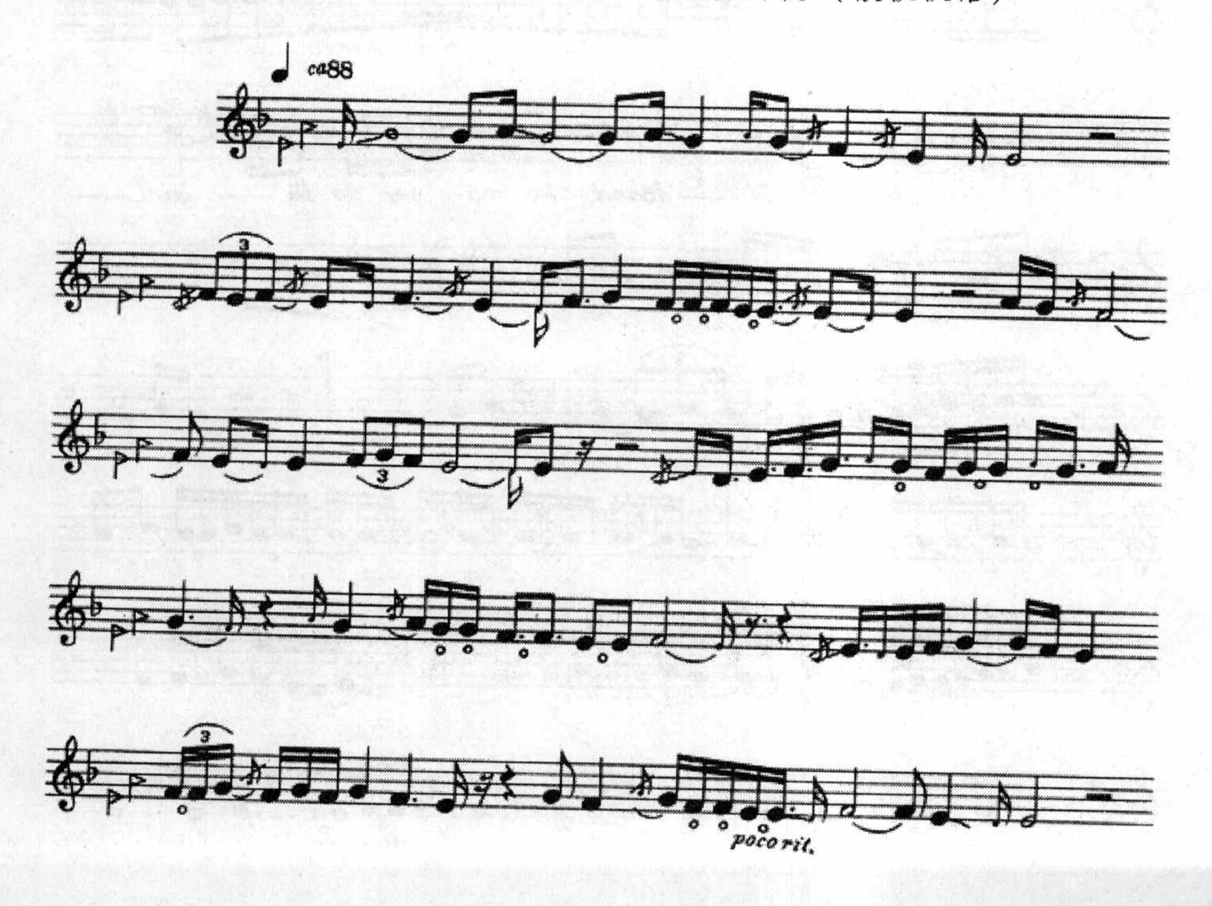
在内部扩展的丰富性方面比“伊拉克木卡姆”更典型的是“阿塞拜疆木卡姆”和“伊朗达斯坦”。这两种传承都依靠乐音组规则对不同调高做鲜明的乐音旋律扩展。阿塞拜疆音乐家把这种有特色的旋律表现手法称为“苏巴”，而波斯音乐家则称之为“古谢”。这两种用语都是在14世纪的音乐论述中就出现了。

对于达斯坦创作规则，默罕迈德·塔吉·马苏第耶（Mohommed Taghi Massoudieh）非常清晰地描述了这项有趣的研究。

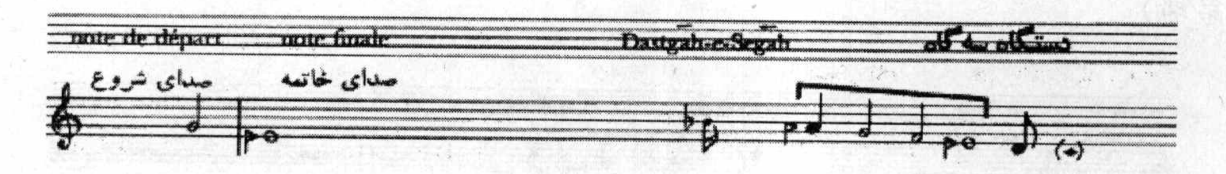
乐谱4：音域发展的概要以及达斯特尕塞嘎的古谢中乐音旋律的功能（马苏第耶）



乐谱及乐曲示例5：达斯特尕塞嘎，1. 达拉马德（散板段落）
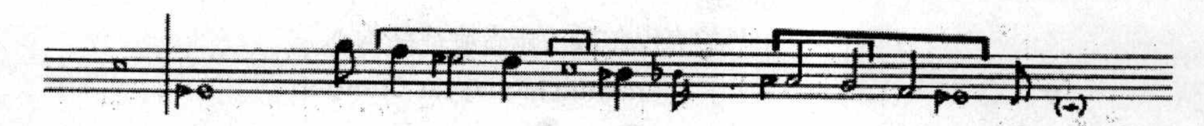


乐谱6：音域及其使用频率，达斯特尕塞嘎，1. 达拉马德（散板段落）



乐谱及乐曲示例7：达斯特尕塞嘎，8. 莫哈勒夫马格鲁布

乐谱8：音域及其使用频率，达斯特尕塞嘎，8. 莫哈勒夫马格鲁布



木卡姆（mugam）及达斯坦倾向于按照乐音组规则，对原以四度和五度构建的八度做繁复的内部装饰、扩展和丰富。与此完全不同的是中亚的木卡姆（Maqôm）在其木卡姆规则的发展中显示了向宏观发展的倾向。向大部头发展有两个方向：一是乐音空间的形成，一是形式上的发展。第二种方式可以把所谓的苏巴，即木卡姆的细部发展为独立的段子。这其中虽然也反映了木卡姆规则的重要信息，但对我们来说最有趣的是第一种方向。从以下的概要介绍可见形式方向发展的一斑。

1. <u>木什其洛特（即器乐部分）</u>

   Tesnif-Tarji-Gardun-Mukhammas-Mukhammas Nasrullo´ i-Thaqil Islimí-Thaqil Sulton

2. <u>纳斯尔（即声乐部分）</u>

   <u>第一个苏巴组合</u>

   Sarakhbor-mehrere taronat-Talqin-i `Uzzol-tarona-Nasrullo´ i-mehrere taronat-Nasr-i Uzzol-Ufar-i `Uzzol

   <u>第二个苏巴组合</u>

   (1). Mughulcha-i Buzruk-Mughulcha-i Buzruk-Talqincha-i Mughulcha-i Buzruk-Qashqarcha-i Mughulcha-i Buzruk-Soqinoma-i Mughulcha-i Buzruk-Ufar-i Mughulcha-i Buzruk

   (2). Saut-i Sarwinoz-Saut-i Sarwinoz-Talqincha-i Saut-i Sarwinoz-Qashqarcha-i Saut-i Sarwinoz-Soqinoma-i Saut-i Sarwinoz-Ufar-i Saut-i Sarwinoz

   (3). `Iroq-`Iroq-Talqincha-i `Iroq-Qashqarcha-i `Iroq-Soqinoma-i `Iroq-Ufar-i `Iroq

   (4). Rok-Rok-Talqincha-i Rok-Qashqarcha-i Rok- Soqinoma-i Rok-Ufar-i Rok

图1 木卡姆（Maqôm）循环贝鲁克

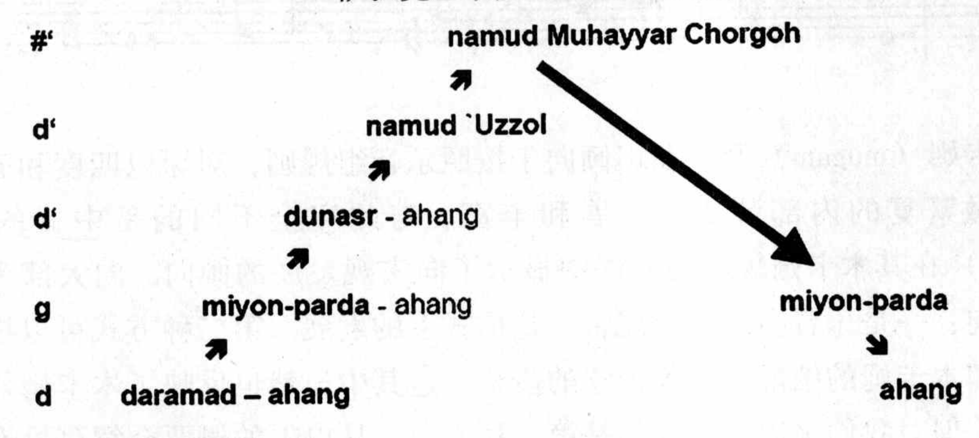
这首木卡姆的乐音旋律带有潜在的趋势，提供了萨拉克巴尔段（Sarakhbôr）的基本信息。萨拉克巴尔段是歌唱部分的第一组苏巴中的第一部分，过去称为木卡姆。从这些信息中可以看出它现在在花剌子模发展成了什么状态。与木卡姆和达斯那种再分为几部分的形式不同，这一长篇歌唱部分倾向于按照原有的乐音组概念扩展乐音空间。贝鲁克木卡姆的萨拉克巴尔段可以做为一个示例：

木卡姆音列的周期

纳斯尔（声乐部分）

第一苏巴组

萨拉克巴尔段（乐音旋律结构）



（注：上列为阿拉伯术语）

图2　萨拉克巴尔段贝鲁克的乐音旋律结构

在这个例子中，萨拉克巴尔段的乐音旋律结构中最突出的是，仅由乐音组构成的八度形成了木卡姆表演的基础。这与我们在阿尔及利亚的例子中看到的结构简单划一的八度的局限性相象。但是，这个例子中的乐音空间绝对地更加宽展和丰富。除了对八度音域内的主要乐音组进行反复，并把乐音空间拓宽到两个八度以上外，更重要的是，乐音旋律也像苏巴和塔吉布一样进行了扩展。其做法是大量使用不同的木卡姆及木卡姆分支来构成每个木卡姆（Maqôm）循环，特别是，采用所谓的“namude”来组织“奥吉”（高潮），以有代表性的片段再现木卡姆和苏巴，这在木卡姆基本形态中是很少见的。

体系的集成方式基本上与现有阿尔及利亚传统音乐相同。阿卜杜瓦里·阿卜杜拉什多夫⑤上一次的论文中已经做了很好的描述。6 个布哈里木卡姆（Bukharian Maqômôt）中有 4 个是四度—五度结构的，它们是贝鲁克、杜嘎塞嘎和伊拉克。此外，前三个的结尾都是按照传统方式结束于 d，而拉斯特木卡姆（Maqôm）的中心关系则绑定在 c 上。这种集成方式反映出，《沙士木卡姆》的主要部分从历史上来讲就是绑在一起的，最晚也是在 14 至 15 世纪⑥。至于某些木卡姆（Maqômôt）的命名，如贝鲁克，伊拉克和纳瓦，其起源可能更早。但正如其他一些现象所表明的那样，这种分叉现象决不意味着各自孤立。不同发展方式之间的交流和相互关联仍然存在。《杜嘎木卡姆》（Maqômôt）和《塞嘎木卡姆》，以及已经收入“沙士木卡姆”的《拉斯特木卡姆》（Maqôm）中的体系倒置现象，都证明了这一点。

至于维吾尔木卡姆，我手头只有一些录音和一些伊犁传承的乐谱。关于木卡

姆与木卡姆规则的关系，显然在这里也和其他地区的传统音乐一样，木卡姆规则起到了主导作用，同时，也因为音乐家的创造性成果而造成了自己的特色。这些音乐都是按照乐音组规则安排的，由多个部分组成的木卡姆套曲也是这样构成的，它们都植根于古时的本地区传统，围绕着冠名木卡姆（naming muqam）进行乐音旋律的集成。它的音乐特征实际上在木卡姆的第一部分就给出了，也就是即兴演奏的“巴希木卡姆”（Bash Muqam），但它并不把该木卡姆套曲的全部乐音旋律内容叙述一遍。乐音组规则对木卡姆的旋律形成起到了规范作用，这体现在巴希木卡姆按照音域安排并命名的做法上，这与“沙士木卡姆”中的萨拉巴尔的做法相象。它包括洽尔古木卡迪姆、巴希兰马、库提里马、奥吉、凯提希、楚什里马和楚什基塞这些部分，由此形成一个弧形结构。

拉克木卡姆

巴希木卡姆的音调结构

c′ Auj

g Kutirilma Kaitish

c Chalghu muqaddima/Bashlanma Muqam Chushirgisi

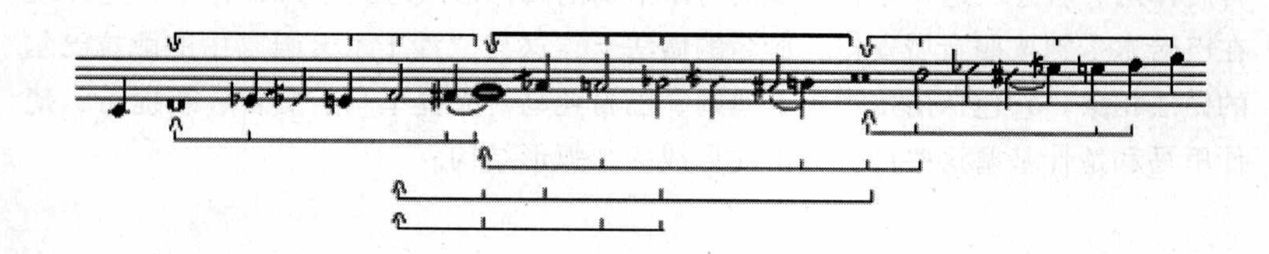
图 3　巴希木卡姆拉克（Bash MuqÉm Rak）的乐音旋律结构

该木卡姆中使用的乐音空间覆盖了大约一个半八度，但没有形成“沙士木卡姆”中的那种扩展。巴希木卡姆在音域方面的结构不总是那么轮廓分明，它只是在其中的《拉克木卡姆》中如此。例如，《乌兹哈勒木卡姆》（muqam Özhal）的巴希木卡姆就只限于一个八度。然而另一方面，在其高潮部分（auj）又引入了一个新的乐音组。同样令人惊异的是，在随后的达斯坦中，低音域的乐音空间扩展了一个四度甚至一个五度。对于《乌兹哈勒木卡姆》，这显然是另一种乐汇的来源，有可能是较新的一种。它似乎与较老的“shu′ba Uzzal”⑦没有联系，但与较后来的 tarkib 有关系，按照 al-Ladhiqi 的说法，它只是沿用了一个古代的名称⑧。大体上，乌扎尔与希贾兹有关，并且应从第二个音域开始。它的反复形式如下：⑨

“从胡赛尼（huseyni）开始，朝都尕（dugah）展开，
落到希贾兹（hijaz），并止驻在那里。”

苏巴和塔基布之间的区别，即，古时的和新的乌扎尔的区别应该不止这些一般性的现象，很有可能是那些新出现的因素导致了以后几个世纪中 tarakib 被转变为木卡姆（maqamat）。乌兹哈勒显然也是这一发展过程的结果。它的乐音总量及安排可以按如下方式描述：

乐谱 9：《乌兹哈勒木卡姆》的乐音音列及安排



在 g 上面的乐音组是《乌兹哈勒木卡姆》的核心。[10]一个五度的 d 由于是构成旋律的一个重要乐音，所以被添加到那些支持四度框架的音符中去。四度的 g-c 之间被填入音符 a 与 b。然而特别有意思的应该是，在第一麦西来甫的中央音符 g 之上，可以看到那个二度构成了一个不同的乐音环境，其紧密程度如同一个 a-。

在 g 音上的主要乐音组占据着《巴希木卡姆》的中心位置。它的结尾音符 g 同时也代表该木卡姆的中心音符。它构成了 Chalgu Muqaddima 和 Bashlanma 开头部分的特征，并作为 Maqam Chushirgisi 来结束《巴希木卡姆》以及整个的《乌兹哈勒木卡姆》。在主乐音组之上跟着一个四度音组，它在“高潮”部分转调成为一个五度框架之内的奇怪的乐音结构。

另外值得注意的是，结束该木卡姆的 6 个麦西热甫部分分别要么恢复巴希兰马中出现的乐音旋律框架，要么不超出其范围；另一方面，我们可以观察到，在达斯坦迈尔乎里部分（Dastan-Margul parts）通常以一个以 d 音做为结尾音符的四度结构加在下面，将这个框架加以扩展。这个四度是以不同方式填充的，在这些不同的乐音组中，有一个含有 g—#f—e—d 这几个音符（其中第二个音高的位置需做更仔细的核对），这就显示出音乐理论家所说的与 Hijaz 的乐音组的关联了。在达斯坦和迈尔乎里的所有各部分中，乐音及旋律形态都非常丰富灵活，它们不仅是一种有机组成特征，更应把它们看作是一种转调过程予以反复分析。

根据我手头有限的资料，我所能得到的结论是，维吉尔木卡姆与许多其他地区的传承一样，是遵循着木卡姆规则的，但同时也要考虑到它有自己的特点，有在区域传统音乐的基础上形成的规则，以及维吾尔音乐家富于创造力的贡献。

注释：

① 见：Elsner Jürgen，Zum Maqam-Prinzip，Tongruppenmelodik als Grundlage und Baustein musikalischer Produktion，in：Materialien der Study Group，Maqam " beim International Council for Traditional Music vom 28. Juni bis 2. Juli 1988 in Berlin，ed. J. Elsner，Berlin 1989，pp. 7seqq.

② 对于乐音组，关键在于它是固定的乐音旋律，也就是说，它们的音程关系是稳定的、不变的。这样，旋律构成就不受主题或动机的制约。相反，在主题和动机只支持音程结构变化的情况下，以木卡姆规则创作的曲调音型不能变化，只能移调。

③ 关于这方面的研究结果，参看：Henry George Farmer，An Old Moorish Lute Tutor，Glasgow 1933，in：Henry George Farmer，Studies in Oriental Music Bd. 2，Ed. E. Neubauer，in：Veröffentlichungen des Instituts für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften，Ed. Fuat Sezgin，Reihe B. Nachdrucke，Abt. Musik Bd. 1，2，Frankfurt a. M. 1986，pp. 545seqq.

④ Ibid，p. 573；cf. also Maæmā' azæÉl wa-tawÉšíé wa-aš' Ér al-māsíqÉ al-andalusíya al-ma' rāf bil-éÉik，Ed. 'Abduh al-LaÓíf Muéammad Ben ManÍār，Rabat 1977，p. 20.

⑤ The Tanbur-Vehicle of the Shashmakom（坦布尔—"沙士木卡姆"的载体）Lad System，in：Regionale Maqôm-Traditionen in Geschichte und Gegenwart，Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group" Maqôm " des ICTM，Gosen 1992，ed. J. Elsner and G. Jähnichen，Berlin 1992，part 2，pp. 5 – 19.

⑥ 见儒尔根. 埃尔斯纳：System shifting reflected in SíkÉh-Some remarks on the history of the Maqôm-system，in：Maqôm Traditions of Turkic Peoples，Proceedings of the Fourth Meeting of the ICTM Study Group "Maqôm"，Istanbul 1998，ed. J. Elsner and G. Jähnichen，Berlin 2006，pp. 71 – 82.

⑦ 参见 Ibn Gaibi，ibid. p. 74 and Abdurahman Djami，Traktat o muzyke（russ.），Taschkent 1960，p. 44（here Gazzal'）.

⑧ Muéammad al-LÉÅiqí，Ar-risÉla al-fatéíya，ed. HÉšim Muéammad ar-Raæab，Kuweit 1986，p. 201.

⑨ Seydí's Book on Music，A 15th Century Turkish Discourse（赛义迪音乐词典，15 世纪土耳其论述），Translated，Annotated and Edited by R. Popescu-Judetz in Coll. with E. Neubauer，in：Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science，ed. by Fuat Sezgin，The Science of Music in Islam，Vol. 6，Frankfurt am Main 2004，p. 67；see the collection of corresponding statements in：Gültekin Oransay，Die Melodische Linie und der B egriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert，in：Ankaraner Beiträge zur Musikforschung Nr. 7，Ankara 1966，pp. 82seqq.

⑩ 乐谱中显示的音高不代表绝对音高。由于我不知道当地的叫法，所以没有给出乐音组的名称。而且，使用不熟悉的外文名称只能增加混乱。

维吾尔人音乐史初探

苏拉娅·阿伽叶娃

维吾尔人的文化有着很深的渊源。丰富的音乐艺术发展同样表明了其古老的起源。有材料显示，在公元3世纪的历史资料中，维吾尔人用“嘛尼”（Mani）文字表示“符号”。但是对音乐史领域的研究还不够。被认为与维吾尔人音乐史有关的一篇早期论文（“risale”）是18世纪毛拉·伊斯木吐拉·穆吉孜（Molla Ismatullah Namatullah Modjizi）撰写的《乐师史》。在这本论著中，对16世纪乐人喀迪尔汗·叶尔羌（Kidirhan Yarkendi）和阿曼尼萨罕（Ammanisahan）的作品进行了描述。

应该注意到，关于维吾尔人音乐史的资料不多并散见于各种文字记载；有时这些材料的主旨与音乐并不相关。

本文基于对一些中世纪维吾尔音乐文化文字记载的研究。不过这些文字记载虽然考证并不充分，但十分重要：有著名乐人阿不都卡迪尔·马拉西（Abdulkadir Maraghi）（14至15世纪）的音乐文章，珍贵的医药论文“Tanksunname”（13世纪），也包括有关的音乐符号、各种中世纪手稿、书籍和解释性词典等独一无二的资料，词典中提到了中世纪维吾尔声乐艺术。

15世纪初，阿不都卡迪尔·马拉西和其他一些著名科学家、艺术家和乐人被帖木儿（Timur 1336—1405，贴木儿帝国创建者，译者注）强迫从阿塞拜疆一带到撒马尔罕（Samarqand）。他在中亚度过了自己的后半生，谙熟当地土耳其音乐（阿伽叶娃 Agayeva，1983）。在他的文章中，可以找到有关卡泰（Khatay）（和阗 Khotan）突厥的一些乐器和调式的珍贵资料（伊朗、阿富汗、伊朗等西亚国家曾称中国为“卡泰”Katay，译者注）。卡泰是中国西北部一片广袤地区的古老名称，被维吾尔人长久地继承下来。有时，为了定义卡泰突厥音乐传统，马拉西采用“突厥—莫卧尔音乐”（Turkic-Mogul music）这个总称，它与历史事件相关，这些历史事件对该地区音乐艺术发展产生了影响，但是可以肯定，此资料与维吾尔音乐文化密切相关。

从阿不都卡迪尔·马拉西（Abdulkadir Maraghi）的文章中，我们对一些音乐传统即卡泰（Khatay）乐器或调式有所了解。关于音乐作品或调式有一份独家资料，在其中，这些音乐作品或调式被称为“库克”（kök/kuk）（达缪乐罕 Djameu'l-elhan：134；法瓦德·阿什尔 Favaid-i ashere：106）。突厥语“库克”（kök 或者“gök”）直到我们今天仍在使用，它有几个含义：根源、调子、调式、心情（词组“in the mood”表示有心情或者有心思）、胡萝卜和肥胖。除了最后一个词义，别的词义都紧密相关，可以理解为传统音乐的基础（根源，调式）的总称，与当代的木卡姆（玛卡姆）接近。库克（Gök）也表示“蓝色”、“天空”或者“天”。“天空”或者“天”也可能与某音乐术语有关，因为在古代，人们认为音乐有“天”、“宇宙”之源。哈萨克民族传统音乐的名称“库依”（küy，“悦耳的音调”，“歌曲”）可能同样与“库克”（kök/kuk）相关。根据马拉西提供的证据，当时卡泰传统音乐根据366 种调式而来（库克 kök），这与一年的天数相对应。其中九种“库依”（küy）被认为是主要的，因此被称为“比桑库克”（bison kök）。根据古代传统，在可汗（Kaan、Khankan）的王座前每天演奏 366 种“库克”中的一种和一组九种“比桑库克”（bison kök）。这九种主要的“库克”调式分别是：

1.“乌拉哥库克”（Ulug kök）；
2.“阿斯兰卡普”（arslan chap）；
3.“布斯特菲”（busturghay、bostorghay）；
4.“迪姆忒”（djim tay）；
5.“嗔忒”（chintay）；
6.“库塞”（khonsay）；
7.“羽入什”（yurush、yorsh）；
8.“古拉都”（guladu）；
9.“曲塔夸”（qutatqua）。

在不同的资料中，这些名称的数目和拼写各不相同。有时在列出的名称中会碰到“玛杜姆”（mahdum）和“什大克”（shindak）这样的名称。并不是所有这些词语的意思都很清楚。对这些术语进行专业的语言学探究和更深入解释就是对维吾尔音乐史，也是对整个东方传统音乐史的非常重要的阐释。在本文中，本人将尽力探究其中一些术语的意义。阿布·劳夫·费特拉特（Abu Rauf Fitrat）和劳夫·也可塔（Rauf Yekta）撰写了有关“乌拉哥库克”（Ulug kök）和“阿斯兰卡普”（arslan chap）的文章（费特拉特 Fitrat：54，55；也可塔 Yekta：462）。他们特别指出，乌鲁克（Ulug）意思是“伟大的”，“乌鲁克库克”（Ulug kök）是阿拉伯语乌木－玛卡姆（Ummu'l-maqam）的一种突厥语变种—“所有的玛卡姆之

母”。人们认为它是玛卡姆拉斯特（Rast）的另一名称。必须注意到，根据系统制定者的理论（乌尔马维 Urmavi，马拉西 Maraghi 和其他一些人），玛卡姆排名从乌夏克（Ushshak）开始。在 15 世纪，音乐学宇宙论分支的理论学家认为拉斯特（Rast）是主要的玛卡姆，在玛卡姆排名中名列第一。可以猜想，“乌鲁克库克”（Ulug kök）的优美特征与那个时代的拉斯特（Rast）相近。今天来自“哈密(Kumlu）木卡姆”的“乌鲁克兜尔”（Ulugdor）与“乌鲁克库克”（Ulug kök）也有接近之处。当然，这并不意味着“乌鲁克兜尔”（Ulugdor）音乐与中世纪的“乌鲁克库克”（Ulug kök）相同，但这是对这些音乐进行对比分析值得考虑的理由。

名称的相似性同样也可以在“库克”、“阿斯兰卡普”和乌兹别克民间音乐“卡普安大兹”（chap andaz）（费特拉特 Fitrat：15）的当代形式的名称中找到。因此应该增加维吾尔十二木卡姆之一“恰比巴亚特”（Chap Bayat）。

其他的“库克”名称是“库大古”（kutadgu），意思是“快乐”，让人联想起优素福·巴拉萨古尼（Yusuf Balasaguni，11 世纪）的名著“库大古比利克（Kutadgu bilik）”（The Happiness of Knowledge，《快乐的知识》）。

九种主要的古老维吾尔调式其中之一被称之为：“布斯特菲”（bosturghay）或者“布斯特洛菲”（bostroropghay）。该名称的含义以前没有被译解过。本人的考证发现，这种调式－音乐的命名来源一种古老的语言。这个古老的突厥词语包括两部分：“bos” ＝bos—灰色（或者深蓝色）和“turgay”/torgay/toraghay—云雀（拉丁语：Alauda），因此“布斯特菲”（bostorghay）意思是一只灰色的云雀。这个词也在阿勒泰/奥劳特（Altay/Oyrot）语中使用（“hostorkoy/bostoroy”），意思是“田间云雀”（Alauda avrensis）。众所周知，云雀一直是许多歌曲和诗歌所歌唱的主题。同时，“图尔盖”（Turgay）普遍用于土耳其男性的名字中。

“布斯特菲”（Bostorhay）同样也可理解为是“奥缇迪大依”（Otididae）鸟家族的名字，这种解释的根据是对 11 世纪玛麻哈穆德·喀什噶尔（Mahamud Qashagri）的《突厥语大词典》、《“Divanu Lugat-it-Turk”（v.3）》等作品的研究。在这里，我们看到了词语“boz/both”以字母“zal”结尾，意思是一种名叫“大鸨”的鸟（英语）或者报喜鸟（“toy kushu”土耳其语）。此外，在达马勒定·依布·默罕默德·阿布杜拉 Djamaleddin Ebu Muhammad Abdullah et-Turki 的手稿 Kitabu bul-lugatu'l-Mushtak fi Lugatit-Turk ve'l-Kifchak 中鸟“borgatay”，在“齐布察克”（Qipchak）语中也是“toy kushu”（大鸨“bustard”英语）（托拉普里 Torapli：44）。“布斯特菲”（bosturghay）音乐在当时颇受欢迎，在维吾尔人重要的典礼上都使用它，这绝不是偶然的。必须注意到，在中世纪的艺术中，在东方传统的音乐里，使用鸟名和乐旨是很普遍的。在维吾尔艺术的传统舞蹈和音乐中模仿鸟和动物的动作非常受欢迎。正如我们在乌鲁木齐目前会议间隙举办的音

乐会上所看到的，这种传统在当代仍保留了下来。

至于其它的“库克”名称的含义，也许可以这样设想，例如，“玛杜姆”（mahdum）是一位乐人的名字；在维吾尔族语中，“羽入什”（yorush）相近于“明亮的”意思，或者，也许这个术语名称从“yori”、“yürüsh”-“步行”、“移动”演绎而来。当然这些设想必须有专业的语言考证作依据。

在马拉西的作品中，我们注意到，“库克”这一术语名称被定义为乐器或者调式。声乐作品被称为“传诵”（ir）或者“器乐”（doule）。必须看到，在一些出版物中，这两个术语名称被误写成单数词语“irodole”。现在，术语“ir”，“yir”，“jir”在几个突厥语国家中当声乐流派的意思使用。

从作品的上下文中可以看出，古代维吾尔“库克”是专业音乐的一部分，通常卡泰其们在弦乐器“希迪尔古”（shudurgu）来演奏。

“希迪尔古”（Shidirgu）有四根弦，按如下方式发声：三根弦间有$\frac{1}{4}$音程，在这种乐器上可以演奏不同的音调，但根据马拉西的研究，巴克什（bakhshi）喜欢演奏“乌夏克”（Ushshak）、“纳瓦”（Neva）、“布萨利克”（Busalik）和突厥“库克”。正如人们所知，萨菲丁·埃尔马威（Safiyuddin Urmavi）（13 世纪）特别提到了这三种木卡姆和突厥文化（乌马维 Urmavi：46a）之间的关系；他们都与专业音乐有关。马拉西关于突厥库克的其它评论表明，中世纪卡泰乐人保留曲目的增加及专业玛卡姆（木卡姆）艺术和“库克”艺术之间是密切相关的。至于“希迪尔古”，需要重点强调的是，这种乐器能再次演奏出$\frac{2}{4}$的间音，这是当代巴克希-阿希克（bakhshi-asgiq）音乐所特有的。14 世纪至 15 世纪的古朴兹·奥赞（gopuz ozan）也有相同的音调，这一点马拉西进行了描述。

另一种古老的维吾尔乐器是“齐齐克”（chibchik）。关于“齐齐克”的珍贵资料也见于阿不都卡迪尔·马拉西的音乐论文。这种乐器唯一的一张图片在他的论文 Favaid-ashara 上（伊斯坦布尔，努如斯曼尼叶 Nuruosmaniye，365）。（这张图由本文作者首次发表，阿伽叶娃 1980：257；2000：5，6）。马拉西这样写道，“齐齐克”是来自卡泰的管乐器。这是中国乐器笙——一种原始的吹奏乐器。和笙相比较，“齐齐克”看起来更简单、自然、也更小巧，而笙的雅致形状更像神话中的凤凰。

根据马拉西的描述，这种乐器由几个相同长度的管组成。雕刻出来的吹口在这些管的顶部。“齐齐克”没有手指的按孔。这就是说，所有管的声音音高相同。马拉西写道，“为了演奏出更复杂和更美妙的音符，乐人雕刻出了手指的按孔”。至于这种乐器名称的含义，马拉西在其论文中没有给予解释。对突厥方言调查研究表明，“齐齐克”（chabchik，chibchuk，chipchik，shipshik，shifshuk）的意思

是“麻雀”。同时在民间词汇中，例如在土耳其巴庭（Bartin）地区，该词的意思是“吹奏管”，“玩具—管乐器”（德勒默苏路古 Derleme Sozlugu：1183）。在土耳其和阿塞拜疆民间器乐中采用了相似的术语“斯普斯”（sipsi）（土耳其）和“苏姆苏”（Sümsü）（阿塞拜疆）。和“齐齐克”意思一样，他们也表示“口哨”或者“吹奏管”，用芦苇或者树嫩枝制作而成。维吾尔独特的民间乐器“齐齐克”（用一组芦笛制作而成）和简单口哨乐器的相似之处仅此而已。14 和 15 世纪的卡泰乐人也用弦乐器雅图克－亚图杆（yatagan/yatugan）（“卧式”）演奏。马拉西如此写道，这种乐器有 15－17 根弦，在弦下有一组排列的木片。像亚塔杆（yatagan）这样的乐器在许多民族的音乐艺术中以不同的名字出现：在图瓦（Tuva）和图法（Tofa）音乐中，它被称为“察特罕”（Chatkhan）或者“察缇肯”（Chattigan）。在当代音乐中，这种乐器被称为“借特肯”（jietigan）。

维吾尔音乐史另一重要的起源见于一篇医学论文“*Tanksukname-i-Ilhani der Ulum-u-Funun-i-Khatai*（13 世纪）。这篇手稿唯一的复制件是 713h/1313 年在梯比里斯（Tebriz）由默罕默德·宾·阿默德（Muhammad bin Ahmed）完成。这件作品原本由察合台文（Chagtay）转译为法文（Farsi），是对“突厥卡泰”发明和技巧的阐述。这份资料是无名翻译家从不同维吾尔书籍和不同波斯目睹者那里搜集而来。这些波斯目睹者到过卡泰。在此作品的前言中，关于音符有非常简短但很有价值的阐述，这些音符在古代维吾尔乐人中广为流传。据目击者讲，当他看到这本有着各种标记和符号的书时很吃惊，这本书被卡泰的乐人当音乐核心内容加以使用。更令他惊讶的是，他们在学习演奏他们以前没有听过的音乐。经过几番按照乐谱演练之后，他们就可以不参照乐谱进行演奏。这一事实表明，古代维吾尔人不但可以采用传统的“听和模仿演奏”（默什克“meshk”）方法学习和演奏，也可以练习特别的音符系统。传统的“听和模仿演奏”方法以“老师—学生”模式为基础。此外，卡泰的乐人也许使用像“纽姆”（neum）一样特殊的图解符号。众所周知，该词语发音“瑙姆”（nom），在麻合穆德·喀什噶尔（Mahmud Kashgari）的《突厥语大词典》（Divan-u Lugat-it-Turk）使用。他写道，此词在中文中也使用，有几个意思“标准”，“书”和“祈祷者”（喀什噶尔 Kashgari：137）。同一词在古维吾尔语中也用过（卡孚尔古 Caferoglu：137）。

对这一发展趋势更深入的考证，可能会对音符的起源有新的解释。维吾尔音乐艺术史上未曾详细阐述的一个分支是“阿亚古”（Ayalgu）现象。这个古老的察合台（Chagatay）术语有几个意思：唱歌、甜美的嗓音、夜莺的颤音、音符，模式等（布哈拉 Bukhari，察合台·苏路羽 Chagatay sözluyu，拉德洛甫 Radloff）。

在当代传统的音乐中，这个词语已经消失。阿亚古在艾尔西尔·纳瓦依

（Alisher Novoi）（15 世纪）的诗歌中出现过，在一些土耳其古语解释词典中也有。有意思的是，在纳瓦依（Navoi）的诗歌赛依提·伊斯坎德尔（Sedd-I Iskender）中，亚历山大大帝就在中国要求一位歌手演唱“阿亚古”：

-Ayalgung niçe yar-yar ulgusi，
Mening yiglarım zor-zor ulgusi

（你的声音就是一首歌“呀儿－呀儿 yar-yar”—亲爱的！我的哭泣就是“咂儿－咂儿 zar-zar”……。纳瓦依 Navoiy，赛依提·伊斯坎德尔 Saddi Iskandariy：353）
在米尔咱·海答尔的文字中，“阿亚古”可以解释为是一种曲调或者模式：

-Türk sürüdünü tüzük birle tüz
Yaxshi Ayalgu ile kökle gopuz

（将突厥歌曲的声调按顺序排列，用你美妙的声音演唱古朴兹 gopuz 曲调。—阿亚古 ayalgu，察合台·路合缇 Chagatay lugati：32）

对 13 至 15 世纪该地区音乐学的比较研究和对一些术语的词源学分析，有助于还原维吾尔音乐史的一些真相，挖掘出突厥传统音乐的一些共同特点，以便寻找从古至今音乐发展的轨迹。

参考文献：

手稿和版本：

Abdülkadir Maraghi，Favaid-i ashere，ms.，伊斯坦布尔，Nuruosmaniye，3651/II。

Abdülkadir Maraghi，Djameu'l-elhan，ms.，牛津，牛津大学图书馆（Bodleian），282。

al- Buhari，Şeyh Süleyman Efendi，Lugat－1 Çağatay ve Türki Osmani，Mihran，伊斯坦布尔，1298。

Kashgari，Mahmud，Divanü lugati't-Türk：tercümesi Besin Atalay，Ankara：Türk Dil Kurumu，1985。

Modjizi，Ismatullah Namatullah，“Tavarihi musikiyun”，乌鲁木齐，1982。

Tanksukname-i-Ilhani der Ulum-u-Funun-i-Khatai mukaddimesi，伊斯坦布尔，1939。

et-Turki，Djamaleddin，Kitabu bul-lugatu'l-Mushtak fi Lugatit-Turk ve'l-Kifchak。

Urmavi，Safiyuddin，Kitabu'l-advar. 伊斯坦布尔，Nuruosmaniya，3653。

专论和一般文章：

Agayeva，Suraya，Abdülkadir Meragi'de Türk çalg$_1$lar$_1$，“Musiki Mecmuasi”，“Kaf Müzik”，伊斯坦布尔，2000，N 468。

Agayeva，Suraya，Abdulqadir Maragi，巴库，1983。

Agayeva，Suraya. I z istorii muzikalnoy kulturi Azerbaijana - Abdulqadir Maraghi In：Muzika narodov Azii i Afriki. Moscow："Sovetskiy Kompozitor"，3，1980，pp. 240 -263。

Bardakç$_1$，Murat，"Ayalgu"，Fokus Dergisi，伊斯坦布尔，1995，3，p. 89。

Cafero ğlu，A.，Eski Uygur Turkçesi Sözlü ğü，伊斯坦布尔，1968。

Çagatay lugati，安卡拉，1970。

Gazimihal，Mahmut R.，Musiki sözlü ğü，伊斯坦布尔，1961。

Derleme Sozlugu III，Ankara：T. D. K. Ankara Üniversitesi Bas1mevi，1993。

Fitrat，Abu Rauf，Özbek klasik muzikasi ve onung tarihi，Samarkand-Tashkent，1927。

Navoiy，Alisher，Saddi Iskandariy，Tashkent，1991。

Radloff，Wilhelm. Versusch eines Worterbuches der Turk-Dialecte. Glasunoff：M.

Eggers，St. 彼得堡，1893。

Yekta，Rauf，Turk Sazlari，Milli Teteboller Mecmuasi，伊斯坦布尔，1931，v. 1。

Torapl$_1$，Recep. K$_1$pçak Türkçesi Sözlü ğü. Erzerum，1993。

维吾尔族与阿拉伯木卡姆音乐中同名调之结构比较

李　玫

中国新疆维吾尔族木卡姆与阿拉伯地区木卡姆之间有何种程度的历史文化联系，已有很多讨论与研究，但在音乐结构方面的异同，还较少研究。本文根据所能找到的材料，试对两种木卡姆音乐中同名调的结构比较，经过一番比较分析，可以得出一个结论，即同名并非同结构。今日提交本会，权作抛砖引玉，敬请指正。

阿拉伯13世纪时的音乐理论家萨菲丁（1230—1294年）在他的著作中将种类繁多的调式以四音列为基本单位，归类出12种主要调式，这些调式名称至今仍有若干运用在阿拉伯音乐中。

在新疆维吾尔族木卡姆音乐中，至少有六个调名与阿拉伯音乐中所使用的调名相同。但相同的调名是否就是相同的调式，这需要通过结构分析才能判断。

萨菲丁第一次以四音列为基本结构，归纳出包含"乌夏克"（Ushāq）、"纳瓦"（Nawā）等12种主要调式。从建立系统化理论的目标来说，他是第一个达到这目标的人。但他所依据的毕达哥拉斯律学基础和四音列结构并不包括中立音（$\frac{3}{4}$音），所以不能解决阿拉伯民族音调中独特的中立音实践与理论的冲突。

19世纪中叶，阿拉伯人杰出的音乐理论家和数学家米夏尔·穆沙卡（1800—1888年）提出了二十四平均律，继承并发展了10世纪阿拉伯哲学家、音乐理论家阿尔·法拉比（公元870—950年）和11世纪伊朗音乐理论家阿维森那（公元980—1037年，即伊本·西那）已经获得的律学成就，运用他的理论，可以充分表达波斯－阿拉伯民族音律的特殊性。

符合阿拉伯民族音乐特性的四音列以在四度框架内添加中立音和变化半音的不同位置而划分为如下四种：

1. 中立音在上方的四音列；
2. 中立音在下方的四音列；

3．内含变化音和中立音的四音列；

4．外框不是纯四度的四音列，即大于或小于纯四度；

在四音列的模式化思维的基础上，阿拉伯乐学理论以“jins”（复数为“ajnas”）作为术语，概括表达构成调式基本框架的三音列、四音列和五音音列。

以下作具体分析。

首先需对符号进行说明：

代表半降意义的符号有“𝄳”、“d”（即降低$\frac{1}{4}$音）；

代表半升意义的符号为“𝄲”（即升高$\frac{1}{4}$音）。

本文使用“𝄳”和“𝄲”。

一、各种 jins 的结构分析（律学分析遵循法拉比规定[①]）

1．“拉斯特”（rāst），中立音在上方的四音列，音列结构为：大全音、中二度、中二度（两种不同的中二度）。[②]



相对弦长为： 1 ： $\frac{8}{9}$ ： $\frac{22}{27}$ ： $\frac{3}{4}$

间距音程系数 ｜ $\frac{9}{8}$ ｜ $\frac{12}{11}$ ｜ $\frac{88}{81}$ ｜

相邻音差（cent）：204　151　143

2．“巴雅特”（bayātī），中立音在下方的四音列，音列结构为：中二度、中二度、大全音。

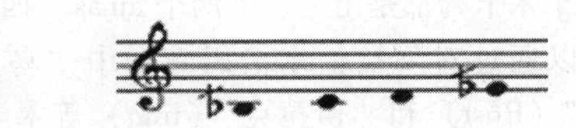


相对弦长为： 1 ： $\frac{11}{12}$ ： $\frac{27}{32}$ ： $\frac{3}{4}$

间距音程系数 ｜ $\frac{12}{11}$ ｜ $\frac{88}{81}$ ｜ $\frac{9}{8}$ ｜

相邻音差：　151　143　204

3. “伊拉克”（Irāq），中立音在两端，音列结构为：中二度、大全音、中二度。



相对弦长为： $1 : \frac{11}{12} : \frac{22}{27} : \frac{3}{4}$

间距音程系数 $| \frac{12}{11} | \frac{9}{8} | \frac{88}{81} |$

相邻音差： 151 204 143

4. “塞巴”（sabā），外框为减四度的四音列，内含变化音和中立音，音列结构为：中二度、中二度、小半音。
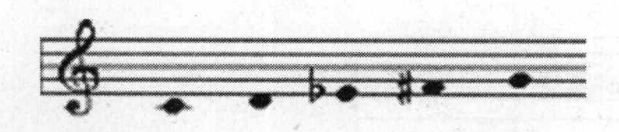


相对弦长为： $1 : \frac{11}{12} : \frac{27}{32} : \frac{6561}{8192}$

间距音程系数 $| \frac{12}{11} | \frac{88}{81} | \frac{256}{243} |$

相邻音差： 151 143 90

5. “纳瓦”（nawā），五音音列，内含变化音，音列结构为：大全音、小半音、增二度、小半音。



相对弦长为： $1 : \frac{8}{9} : \frac{27}{32} : \frac{512}{729} : \frac{2}{3}$
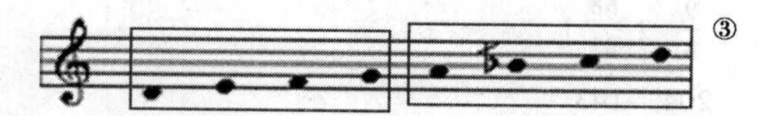
间距音程系数 $| \frac{9}{8} | \frac{256}{243} | \frac{19683}{16384} | \frac{256}{243} |$

相邻音差： 204 90 318 90

二、阿拉伯木卡姆的结构分析

根据阿拉伯学者的研究总结，每个木卡姆都是由上、下两个 ajnas（四音列）连接、叠加方式构成。那么我们可以通过对阿拉伯木卡姆音乐中“乌夏克”（Ushaq）、“纳瓦”（Nawā）、“拉斯特”（Rāst）和“伊拉克”（Irāq）等木卡姆的音阶分析，挖掘出每种木卡姆调式结构的内在构成。

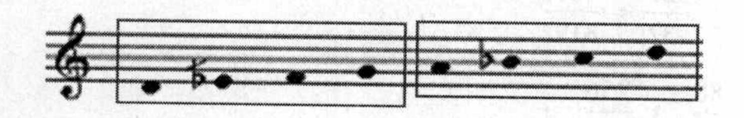
1. “乌夏克”（Maqam Ushaq Masir）


③

这是由两种四音列相隔一个大全音连接构成。下方为自然四音列，音列结构为：大全音—小半音—大全音，上方为“巴雅特”（bayātī）中立音四音列。

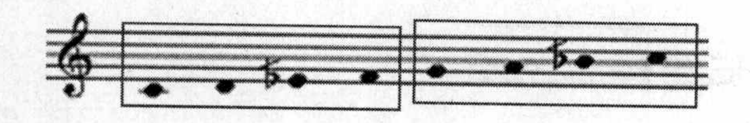
这个调式音阶的特征是主音上方有一个中六度，相对波长为$\frac{11}{18}$，相对音高为853 音分。

2. “巴雅特”（Maqam Bayātī）
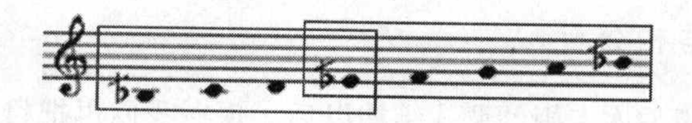


这也是由两种四音列相隔一个大全音连接构成。下方为“巴雅特”（bayātī）中立音四音列，上方为自然四音列（小半音—大全音—大全音）。这个调式音阶的特征是主音上方有中二度（相对波长为$\frac{11}{12}$，相对音高为 151 音分）。

3. “拉斯特”（Maqam Rāst）



这是由两个“拉斯特”（Rāst）四音列相隔一个大全音连接构成。这个调式音阶的特征是主音上方有中三度（相对波长为$\frac{22}{27}$，相对音高为355 音分）和中七度（相对波长为$\frac{44}{81}$，相对音高为 1056 音分）。

4. “伊拉克”（Maqam Irāq）



这是由“伊拉克”（Irāq）四音列作为下方模块，上方叠加一个中二度在两端的五音音列。这个调式音阶的特征是除了主音上方四级音为纯四度，其它各音都与主音构成中立音程，其律学性质以质数“11”为根据。

这个五音“jins”的律学分析如下：

相对弦长为：　$1 : \frac{11}{12} : \frac{22}{27} : \frac{176}{243} : \frac{2}{3}$

间距音程系数　| $\frac{12}{11}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{88}{81}$ |

相邻音差：　151　204　204　143

5. “塞巴”（Maqam Sabā）



下方为塞巴（sabā）四音列，上方为自然四音列（小半音—大全音—大全音），两者之间相隔增二度。这个调式音阶的特征是主音上方有中二度、减四度（相对波长$\frac{6561}{8192}$，相对音高为384音分）。

6. “纳瓦”（Maqam Nawa Athar）

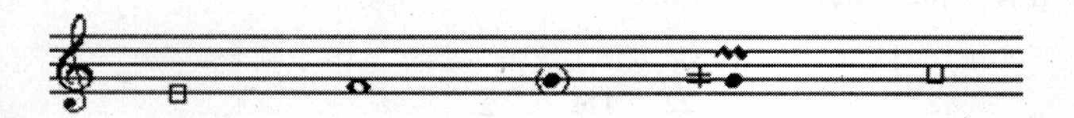


这是由“纳瓦”五音音列上方叠加一个变化四音列（半音、1个半全音、半音）构成。这个调式音阶不含中立音，但多变化音，其特征是主音上方小三度、小六度和增四度。

三、维吾尔族木卡姆同名调结构分析

在分析了以上提到的几种阿拉伯木卡姆的调式结构以后，现在我们再把目光转到维吾尔族同名木卡姆，通过分析这些同名调的结构来看它们之间有什么样的联系。

在维吾尔族十二木卡姆“乌夏克”、“纳瓦”和“巴雅特”的结构中。它们都有一个共同的四音列作为构成调式音阶的基本模块。



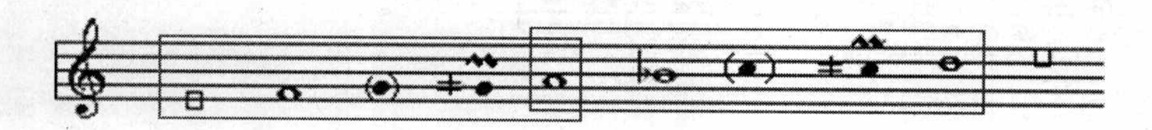
这个四音列的律学分析如下：

相对弦长为	1	:	$\frac{15}{16}$	:	$(\frac{5}{6})$	:	$\frac{13}{16}$	:	$\frac{3}{4}$
间距音程系数	|	$\frac{16}{15}$	|	$\frac{15}{13}$		|	$\frac{13}{12}$	|	
相邻音差：		112		248			139		

这个四音列具有迥异于上文所提到的各种四音列的鲜明特征。在阿拉伯音乐中，含中立音的四音列多为主音上方某音半降而形成的中立音程，而在维吾尔族木卡姆音乐中的中立音四音列却是主音上方某音半升而形成中立音程，从示例分析可以看出，第二个音程系数表明是一个半增二度，这是在阿拉伯木卡姆中没有见到的。而这种形成中立音程的不同性质会直接带给旋律进行的不同动力。

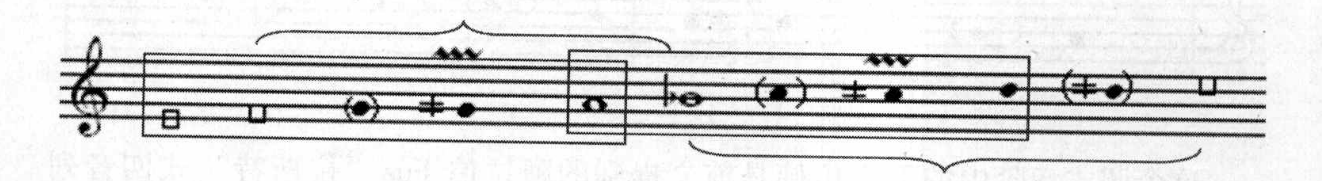
下边我们具体分析维吾尔族同名木卡姆的结构。④

1.“乌夏克”木卡姆：
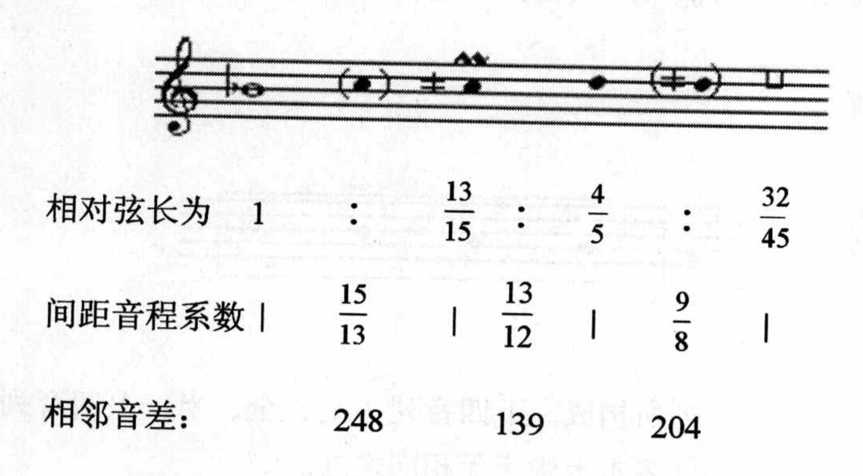


显然，这是由两个共同四音列——我们可以称之为基本模块——叠加而成，这个调式音阶的特征是主音上方有中三度（$\frac{13}{16}$，360 音分）和中六度（$\frac{13}{24}$，858 音分）。

2.“巴雅特”木卡姆：
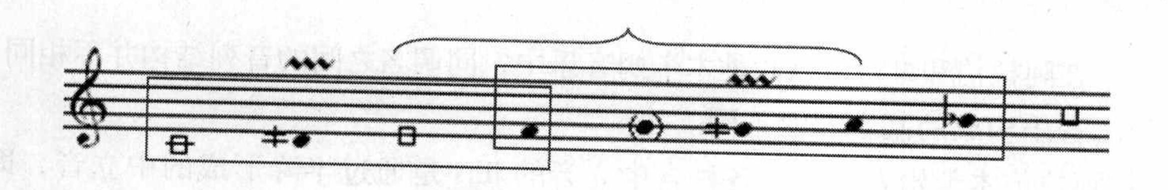


在这个调式音阶中，有两个结音。以 E（Si）为结音时，由两个基本模块叠加而成；以 F（Do）为结音，下四音列和上四音列虽然都有一个半增二度，但上四音列外框为增四度。对这样一个变形的四音列作律学分析如下：



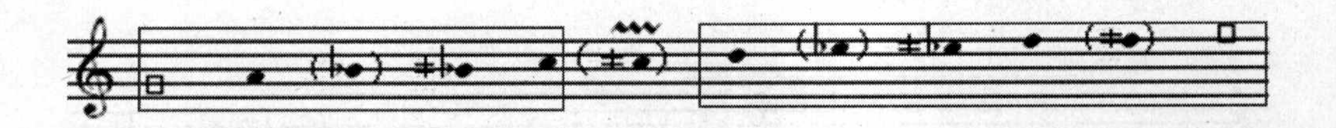
相对弦长为	1	：	$\frac{13}{15}$	：	$\frac{4}{5}$	：	$\frac{32}{45}$
间距音程系数	| $\frac{15}{13}$ |		$\frac{13}{12}$ |		$\frac{9}{8}$ |		
相邻音差：	248		139		204		

3.“纳瓦”木卡姆：
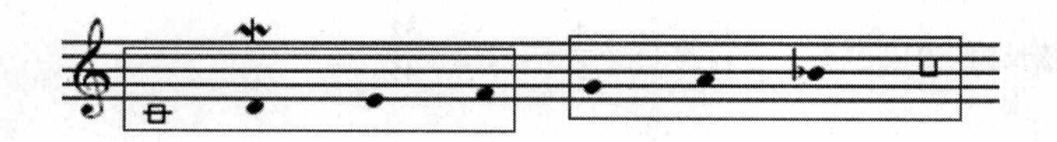


这也是有两个结音的调式，在以 C（So）为结音的情况下，是以两个相同的半增二度在下方的四音列叠加构成；以 E（Si）为结音的情况下，则是前边提到的基本模块为核心。整个音列中拥有一个半增二度和半增五度（相对波长$\frac{13}{20}$，相对音高 746 音分）。在周吉先生《木卡姆》一书中介绍了六种不同时期、不同国家的“纳瓦”木卡姆音列样式，对这六种不同“纳瓦”结构的具体分析，由于时间关系，不在此展开。

4.“伊拉克”木卡姆：



这个调式音阶中的下方仿佛是前文提到的阿拉伯 Jins“拉斯特”式四音列（大全音、中二度、中二度），上方仿佛是阿拉伯 Jins“巴雅特”式四音列（中二度、中二度、大全音）。这个调式音阶的前半截与阿拉伯的“拉斯特”木卡姆有很大的共性，但从旋法进行上看，是在自然音列的基础上半升形成中立音，这样的律学规定必然与在基音上半降而形成的中立音不同，其旋法进行的方向也不同。

5.“萨巴”木卡姆：



这是由两种不同的自然四音列所构成。下四音列为全、全、半；上四音列为全、半、全。很显然，与阿拉伯同名木卡姆毫无相同之处。

各种音列结构分析所展示出来的结果

1. 在阿拉伯和维吾尔族两种木卡姆音乐中，同调名之间的音列结构并不相同。
2. 音乐构成的基本内核不同。

在阿拉伯木卡姆音乐中，各种含中立音的 jins 是通过半降形成的中立音，即使是含半增二度的中立音程，也是这个音程下方那音的半降形成的。本文没有涉及这样的例子，但阿拉伯 Mustaar 木卡姆中有这样的结构。见谱例：



而维吾尔族木卡姆的基本四音列则是一个以半增二度（相对波长$\frac{13}{15}$，相对音高 248）为突出特征的音列。这个中立音程的形成是通过半升第二级音，而阿拉伯音乐则是降低第一级音形成半增二度。

从上述特征得出的结论和联想：

1. 这种半增二度不仅在维吾尔族音乐中占有重要地位，在新疆其他少数民族音乐中也可以找到，最典型的是塔吉克族音乐中的半增二度。

2. 这种半增二度更容易让人联想到茨冈（Atzigan，罗姆 Roma & Sinti——吉普赛 Gypsies）音乐中的增二度。从今天世界各地茨冈音乐中所听到的那种被解读为增二度的茨冈特殊音程，其实更应该定性为中立音程——半增二度。下表为茨冈音调的特征部件：

<table>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>相对音高</td><td>0</td><td>0.56</td><td>1.93</td><td>2.49</td></tr>
<tr><td>相对波长</td><td>1</td><td>$\frac{15}{16}$</td><td>$\frac{4}{5}$</td><td>$\frac{3}{4}$</td></tr>
<tr><td>相邻两音的
音程系数</td><td colspan="4">$\frac{16}{15}$ | $\frac{75}{64}$ | $\frac{16}{15}$</td></tr>
<tr><td>相邻音高（cent）</td><td colspan="4">112 | 274 | 112</td></tr>
</table>

3. 罗姆——吉普赛人、塔吉克人都属印欧语系的民族，而新疆古塔里木盆地人也属印欧语系，具有半增二度的音调和语言之间是不是有什么联系？或许这种含半增二度的音调片断是一个很古老的符号，被古塔里木人的后代继承下来，沉淀在今天维吾尔族木卡姆音乐中成为一个重要的特征。

4. 另一个值得讨论的问题是，这种音乐结构上并无共同内核的乐调却有着共同的调名，其原因是什么？有一种过于简单的说法涉及到这个问题，即“维吾尔族木卡姆可能经历过由本民族语名称向外来语名称的转变”⑥，但对于为什么会有这样的转变，还未见深入阐释。

本文尝试在木卡姆研究上另辟蹊径，以上几点就是经过分析而得到的结论和由此形成的进一步要探讨的问题。希望这样的探讨可以使我们更深入地了解两种不同文化中木卡姆音乐的关系。

注释：

① 法拉比规定，记录在他的重要著作《音乐全书》（［Kitāb al-mūsiqi al-kabir］Major Book on Music）中。伊本·西纳对中二度的律学规定是$\frac{13}{12}$，138.57 音分。

② “一、” 部分中的所有音列资料来源于 http：//www. maqamworld. com，Johnny Farraj 和他的朋友们创建了这个网页。

③ “二、” 部分中的所有音响来源于 http：//www. maqamworld. com。

④ 音列结构参考周吉专著《木卡姆》第 120－122 页。下同。

⑤ 音响来源于 http：www. Maqamworld. com。

⑥ 见周吉《木卡姆》第 46 页。

维吾尔“十二木卡姆”音列研究

王文静

在“木卡姆”三个字愈来愈深入民心的今天，人们已经不仅仅满足于对维吾尔木卡姆的感性认识，而是需要从理性的角度、运用现代化的手段呈示其各个方面。本文试图运用现代测音技术对维吾尔“十二木卡姆”实施测音，探究“十二木卡姆”音乐音列的特征。

“十二木卡姆”中每套木卡姆都有贯穿于乐曲始终的纵向乐调模式，按照常规，这种模式是以各套木卡姆的调首音为始向上构成八度，在一个八度内用乐曲中出现的所有音级填充。然而，在对构成各套木卡姆旋律的所有音分析之后发现，维吾尔木卡姆中同一音级往往有多个音位（即有多个形态的音），而在高八度和低八度不同的音区中，同一个音级所出现的音高形态又通常不同，所以仅用一个八度的音不能代表组成木卡姆乐曲的所有音。为了解释清楚构成每一套木卡姆中各个音的特性，根据维吾尔“十二木卡姆”所具有的上述音级特点，笔者认为需要研究它的“音列”。

音列（row，note row，tone row）是构成作曲基本材料的、一系列有顺序的要素，经常用来排列十二个音级，也可能用来对少于或多于十二个音级顺序的排列，或是对其音高、时值、力度、音色等顺序的排列。[①]本文中的音列指的是构成维吾尔“十二木卡姆”的所有音的排列，并测量其中各个音的音高，同时进行相关的探索。

一、测音工具的选择

测音工具主要采用了能够对动态音乐进行快速测量和分析的、由中国艺术研究院音乐研究所研制的“通用音乐分析系统”软件，[②]它能够以较为低廉的成本对动态音乐进行快速测量和分析。在国家课题《刀郎木卡姆的生态与形态研究》[③]中，课题组的主要成员、中国艺术研究院音乐研究所韩宝强研究员就使用

这一系统对“刀郎木卡姆”的音律进行测量，不但大大减轻了测音人员的劳动强度，提高了工作效率，更重要的是提高了测音数据的精确性和可靠性。前人还运用此软件对《二泉映月》、秦腔音乐[4]等做了大量的测音与研究工作，为本次测音的实施提供了方法上的借鉴。此外，还运用 Solo Explorer 1.0[5]进行旋律对照作为辅助，对样本中乐音发音点的选择具有直观的参考价值。

二、测音素材与范围的选定

目前，维吾尔“十二木卡姆”已出版了三个版本的录音和曲谱。经过分析，笔者选择了第二个版本的录音（新疆木卡姆艺术团演唱版本）作为测音素材。它具有以下三个特点：1. 这一版本在音响与乐谱同步方面做得较好，能够为准确地寻找测音段落与测音点提供依据；2. 该版本的录音由艺术团音乐家根据 20 世纪 50 年代木卡姆大师吐尔地阿洪传留的资料学习、反复练唱而来，虽有所补充，但我们可以尽量选择吐尔地阿洪的原唱部分作为测音素材；3. 这套《十二木卡姆》录音的音响效果较好，为测音的顺利实施创造了条件。测音范围选定为每一套木卡姆的木凯迪满（序曲）部分。这是因为“每一个木卡姆的序曲，都是这个木卡姆旋律形成的主要部分”；[6]《中国音乐词典》中还将“木卡姆”一词解释为散板序唱；[7]在民间艺人的心中，都认为木凯迪满代表了一套木卡姆的精髓，是木卡姆的音乐主体，甚至可以说，木凯迪满就是木卡姆，木卡姆就是木凯迪满。鉴于木凯迪满部分的重要性，第二版本中的此部分基本上根据吐尔迪阿洪的录音学唱而来，这也是笔者选择它作为测音范围的原因之一。

由于“十二木卡姆”伴奏乐器的演奏原则上是向声乐靠拢，作“托腔”之用（除“迈尔乎里”即单纯的器乐段落外），因此，本次对木凯迪满部分的测音仅限于声乐部分音高的测量。

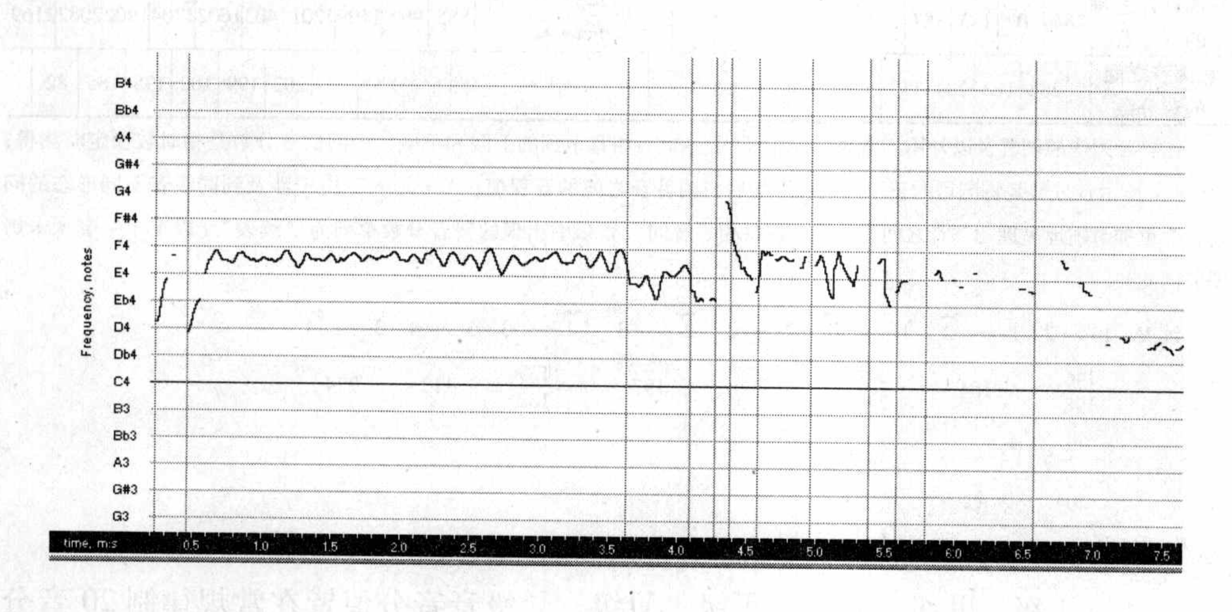
三、测音实施

1. 选择、采录样本

此次测音的直接对象是构成每套木卡姆音列的所有音，本着全面的原则，每套木卡姆都选择了九个以上样本（为省篇幅，样本从略）。在测音过程中，由于需要反复播放样本声源，对录音带会有较大的磨损，进而影响到声源的质量和测量结果，所以在对录音带经过严格的技术处理后，将其转换成 CD 版本。转录过程中不可避免会有少量乐音信号的流失，但基本不会影响音高数据的精确度。

2. 测音方法

准确的测音数据是此项研究工作的关键，方法的科学性是得出准确数据的前提。民族音乐学研究讲求主客位同时兼顾，即“双视角”的研究方法。[⑧]本次测音工作便是遵循着这一原则开展的。维吾尔木卡姆曲调婉转优美，游移音大量存在，既包括若干个固定的音级，又包括若干个游移的音过程，正如我国明代著名律学家朱载堉所说：“数乃死物，一定而不易，音乃活法，圆转而无穷。”[⑨]所以，音乐与律制完全是两个概念，不是从来就一致的，对于声乐来说尤其如此。因此，对于测量“十二木卡姆”声乐唱腔而言，我们所得出的测音数据只能是相对准确。为了使数据更为客观准确，笔者先使用 Solo Explorer 1. 0 进行旋律对照（如下图）[⑩]，对于相对稳定的音（即总体波动不大的音），我们可以直接用“通用音乐分析系统”测量得出；对于游移性较大的音，则涉及到“音腔核”[⑪]的测量问题，对此，我们在确定其游移范围的同时，充分发挥了人耳的听觉能力，也就是以“局内人”身份，按照音乐的文化属性特点，用人耳辨别主观音高，之后将三个值进行平均，分析得出最接近实际音高的音分值，最大限度还原音乐的本来面貌。



3. 数据统计与分析

由于选择样本的全面性，每一套木卡姆都有近百个原始数据（有的甚至更多），个别骨干音的数据有数十个之多，面对如此多的测音数据，我们的做法是：先对每一个样本进行横向的分析，从相邻乐音的音程值分析出乐音间的相互关系，从乐句中存在的特性音程判断出某些乐音的性质，从而确定其音高范围。然后作纵向的分析，即对每一套木卡姆音列中每一个乐音的分析。大多数情况下，同一个音（指音列中的音，非指乐曲中特定的某音）所测量的音高多有不同，这

就需要我们第一步先根据该音在不同乐句中的具体位置（如骨干音、开始音、经过音、辅助音或旋律上、下行等）进行归类，使音高得到相对统一的归纳。第二步将位于骨干音位置的音高与其他位置的音高进行比较，如相差在20音分（最小音差[12]）之内，则可以骨干音音分值为准；如超过20音分，就需要对其具体问题具体分析。第三步，确定音列中的调首音[13]，然后将其音分值平均化处理，之后归零，以十二平均律为标准对其它各音的音分值进行相应调整，并计算出音列中各音与调首音之间的音分数和相邻乐音的音分数。最后，从归纳得出的数据结果，总体分析每一套木卡姆的音列特征。

4. 结　果

“十二木卡姆”中每一套木卡姆的乐调都不同，在音列上各有特点。以下，按顺序将对于各套木卡姆的测音结果以图表形式列出。

1）《拉克木卡姆》

音列	3̣	[5̣]	6̣	7̣	1	2	$\tilde{2}$	$^{\flat}\tilde{2}$	3	4	♯4	5	6	7	1̇	2̇	3̇	4̇	
音分值	+16	0	−17	−13	+4	−50 +2	(+31, −18, −50)*	(+88, +46, +3)* (−18, +30, +146)*	−15	−3	+9	+1	+3	+2	+4	+2	−13	−31	
与调首音之间的音分数	284	0	183	387	504	650 702	688**	746** 753**	885	997	1109	1201	1403	1602	1704	1902	2087	2169	
相邻音之间的音分数		284	183	204	117	***	***	***	***	***	***	***	202	199	102	198	185	82	

注：音列中的调首音以外用方框表示；“*”表示此音游移范围的上限和下限，中间的音分数是相对较稳定时测得；“**”所示音分值是将测得的三个值进行平均后与调首音之间的音程值；“***”由于涉及到同级音不同形态的问题，为更加清晰地呈现相邻音之间的关系，特将相邻音间（音乐中出现的）音分数单列为“续表”（以下十一套木卡姆图表同此）。

续表：

1—2	1—$\tilde{2}$	1—$^{\flat}\tilde{2}$	2—3	$\tilde{2}$—3	$^{\flat}\tilde{2}$—3	3—4	3—♯4	4—5	♯4—5
146/198	184	242/249	235/183	197	139/132	112	224	204	92

归纳：

（1）Ⅰ级、Ⅱ级、Ⅲ级、Ⅳ级、Ⅵ级、Ⅶ级音音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音级，Ⅴ级音中音区音分值多在±20音分以外，属不稳定音级；

（2）Ⅰ级音在中音区有两种形态，音高较稳定，都作为组成旋律的骨干音存在；

（3）Ⅴ级音在中音区有三种形态，♭2在实际测量中以游移状态存在。原位2两种音高并存，当处于跳进的辅助音音位时（一般为上行）偏低30—50音分，处于经过音音位时符合常规律制音分值；$\tilde{2}$在其原位位置上下波动，幅度在80音分左右，其游移特征为从高到低；$^{\flat}\tilde{2}$游移幅度极大，在150音分左右，它的游移特征为从低到高。高音区的2只有原位一种形态，且较为稳定。

2）《且比巴亚特木卡姆》

音列	5̣	6̣	↓7̣	[1]	2	ᵇ2	3	3̃	4	↑4	5	ᵇ5̃	6	♭7	7	i̇	2̇	3̇
音分值	+1	−6	−34	0	+12	+84	+34	(+2, −126, −7)*	+40	+68	+27 +19	(+62, +152, +66)* (+48, +82, +54)*	+20	+55	+23	+16	−9	+54
与调首音之间的音分数	499	306	134	0	212	284	434	356**	540	568	727 719	793** 761**	920	1055	1123	1216	1391	1654
相邻音之间的音分数		193	172	134	212	72	***	***	***	28	159 151	***	***	***	68	93	175	263

续表：2——3　ᵇ2——3　2——3̃　3——4　3̃——1　4——5

210/222　150　144　106　356　187/179

4——ᵇ5̃　5——6　ᵇ5̃——6　6——♭7　6——7　♭7——i̇

253/221　193/201　127/159　135　203/191　161

归纳：

（1）低音区各音较为稳定，中音区普遍偏高，从相邻音的音程值看相对音高较为稳定；

（2）Ⅰ级、Ⅵ级音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音级，Ⅱ级原位音也相当稳定，Ⅲ级、Ⅳ级、Ⅴ级、Ⅶ级音分值皆在±20音分以外，为不稳定音级；

（3）活音3̃和ᵇ5̃是形成本套木卡姆独特风格的重要因素。前者向下游移，与1音从原来的大三度向中立三度靠拢，对乐曲的风格有很大的影响。后者基本接近四分之三音的音分数，游移幅度在+48～+152音分之间，多为低—高—低特征游移。这两个音均只出现在中音区；

（4）ᵇ2和3以交替音（类似颤音）形式出现，♭7作为上助音、↑4作为乐曲的下助音形式存在，它们的出现次数很少，但都是形成乐曲风格不可缺少的部分。

3）《木夏吾莱克木卡姆》

音列	6̣	7̣	1	#1	[2]	3	4	#4	#4̃	5	6	7	7̃	i̇	#i̇	#i̇̃	2̇	3̇	4̇	#4̇	5̇
音分值	+22	+21	−14	−40	0	−3	−9	−43 +10	(−43, −247, +92)*	+16	+3	−12	(−6, −15, −10)*	+13	−6	(−41, −87, −41)*	+18	+18	−6	−43 −10	+17
与调首音间的音分数	478	279	214	140	0	197	291	357 410	273**	516	703	888	890**	1013	1094	1044**	1218	1418	1494	1557 1590	1617
相邻音间的音分数		199	65	74	140	197	94	66 119	***	***	187	185	***	***	81	***	174	200	76	63 96	60 27

续表：3——#4　3——#4̃　4——5　#4——5　#4̃——5　6——7̃

160/213　76　225　159/106　243　187

7——i̇　7̃——i̇　i̇——2̇　#i̇——2̇　4̇——5̇　3̇——#4̇

125　123　205　124　123　172/139

归纳：

（1）Ⅰ级、Ⅱ级、Ⅳ级、Ⅴ级、Ⅵ级在不同音区的音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音级，Ⅲ级、Ⅶ级的原位音也较稳定；

（2）#4̃的游移幅度很大，起点从#4的音位始，经过3的音位，最后回到4的音位上；

（3）从组成整个音列的各音来看，本套木卡姆除了含有1、2、3、4、5、6、7这七个常见乐音外，还存在有#1、#4两个音，它们没有乐调变化的意义，是乐曲旋律的重要组成部分，于是构成了九声乐调；

（4）#1̇̃向下游移，音分值－56音分，与调首音呈标准的中立七度音程关系。

4）《恰哈尔尕木卡姆》

音列	1	2	‡2	[3]	4	5	5̃	‡5	‡5̃	6	‡6	♭7	ᶜ7	7	1̇	‡2̇	‡2̇̃	3̇	4̇	‡5̇	‡5̇̃	7̇
音分值	－34	＋40 －3	＋29	0	－36 －2	＋6	（－152， －19， －187）*	＋30	（＋321， －1， ＋16）*	－1	＋38	＋2	＋11	－1	＋34 －34	＋34	（＋82， ＋193， ＋162）*	－1	－37 －16	＋49	（＋51， ＋31， ＋59）*	－11
与调首音间的音分数	434	160 203	171	0	64 98	306	247**	330	412**	499	538	602	611	699	834 766	1034	1146**	1199	1263 1284	1549	1547**	1889

相邻音间的音分数		274 231	***	171	64 98	242 208	***	***	***	***	***	***	***	88	135 68	***	***	53	64 85	286 265	***	342	

续表：1——‡2　2——3　4——5̃　4——‡5　4——‡5̃　‡5̃——6　5——6　‡5——6

263　160/203　183/149　266/232　348/314　87　193　169

6——♭7　6——ᶜ7　‡6——7　6——7　‡5̃——♭7　1̇——‡2̇　1̇——‡2̇̃　‡2̇——3̇　4̇——‡5̇

103　112　161　200　190　200/268　312/380　165　284/263

归纳：

（1）Ⅰ级音在不同音区的音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音级，Ⅳ级、Ⅴ级原位音的音分值均较稳定，Ⅱ级、Ⅲ级、Ⅵ级和Ⅶ级为不稳定音级；

（2）Ⅲ级音的半升游移形态在本套木卡姆音乐风格形成中占据首要地位，演唱者对此音的处理相当自由。中音区的该音游移幅度很大，当它位于高音区时，游移的幅度相对较小，基本符合四分之三音的音分数；

（3）Ⅶ级音的半升形态也是形成木卡姆风格特色的重要元素之一；

（4）Ⅳ级上短暂地出现了，继而停留在7上，是乐调向上方五度扩展的缘故；

（5）从各音级主要形态构成的音列（3　4　‡5̃　6　7　1̇　‡2̇　3̇）看，7　1̇　‡2̇　3̇是3　4　‡5̃　6向上方四度的移位。

5）《潘吉尕木卡姆》

音列	5̣	7̣	[1]	2	3	3̃	4	#4	5	6	6̃	↑6	↑6̃	7	1̇	2̇	↑2̇	↑2̇̃	3̇	4̇
音分值	+24	-10	0	+8	-21 +10	(-35, -140, +10)*	+9	+17	0	-6	(+61, -4, -176)*	+5 1	(+141, +61, +3)*	+5	+1	-1	+48	(+40, +122, +59)* (+197, +129, +59)*	-9	-55
与调首音之的音分数	476	110	0	208	379 410	345**	509	617	700	894	860**	951	968**	1105	1201	1399	1448	1474** 1528**	1591	1645
相邻音间的音分数		366	110	208	171 202	***	164	108	83	194	54	***	***	137	96	198	***	***	117 63	54

续表：2——3̃ 137；3——4 130/99；3——#4 238/207；5——6̃ 160；5——↑6 251；5——↑6̃ 268；6——7 211

6̃——7 245；↑6——7 154；1̇——↑2̇ 247；1̇——↑2̇̃ 273/327；↑2̇——3̇ 143；2̇——3̇ 192

归纳：

（1）Ⅰ级、Ⅳ级、Ⅴ级、Ⅶ级音的音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音级；Ⅱ级和Ⅵ级两个音级的原位音也相对稳定。演唱者对游移形态的音处理较自由，游移幅度较大；

（2）半升状态的音（如Ⅱ级↑2̇、Ⅵ级↑6）音分值都在+50音分上下，基本上属于四分之三音；

（3）Ⅲ级和Ⅵ级音都有向下游移音，即3̃和6̃，平均后的音分值均比原位音低50音分左右，与调首音音程值分别为345音分、860音分，接近中立三度和中立六度音程。

6）《乌孜哈勒木卡姆》

音列	2̣	5̣	[6̣]	7̣	1	↑1	#1	2	3	↑3	↑3̃	4	#4	5	6	6̃	7	1̇
音分值	-16	-12	0	+24 -15	+18	+72	+16	+16	+37 +17	+59	(+103, +99, +19)*	+24	-13 +42	+11	+13	(+35, +21, +16)*	-15	+1
与调首音间的音分数	716	212	0	224 185	318	372	416	516	737 717	759	774**	824	887 942	1011	1213	1224**	1385	1501
相邻音间的音分数		504	212	224 185	94 133	***	***	100	221 201	***	***	50	***	124 69	202	***	161	116

续表：1——2 198；↑1——2 144；2——↑3 243；2——↑3̃ 258；3——4 87/107；↑3——#4 128/183；4——5 187；5——6̃ 213；6——7 172

归纳：

（1）各音级在不同音区内的音高相差不大，两个半升形态的音基本都在半升音位，属四分之三音；

（2）Ⅰ级、Ⅲ级、Ⅳ级、Ⅶ级音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音

级，Ⅱ级、Ⅴ级、Ⅵ级音分值在20音分以上，为不稳定音级；

（3）转调是该套木卡姆的另一大特点。乐曲由D—la调式转入G—do调式，于是出现了♯4和♯1两音，做为新调中的3和7，♭3̃也出现于新调中，相当于♭2̃；

（4）♯4不稳定，有两个不同的音高值，一个值偏高，为+42音分，属于四分音。

7）《艾介姆木卡姆》

音列	[5̣]	6̣	♭6̣	♭6̣̃	7̣	1	♭2	♭2̃	3	4	5	5̃	6	7	1̇	♭2̇̃	4̇
音分值	0	+31	+99	（+182，+137，+32）*	+63	−1	+52	（+30，−33，+150）*（−132，+69，+168）*	−11	+13	−1	（−1，+18，+18）*	+30	+13	+15	（+152，+100，+13）*	+9
与调首音之间的音分数	0	231	299	317 * *	463	499	752	749 * * 735 * *	889	1013	1199	1212 * *	1430	1613	1715	1988 * *	2209
相邻音之间的音分数		231	68	***	146	36	253	***	140 154	124	186	***	218	183	102	273	221

续表：5̣——♭6̣ 299　5̣——♭6̣̃ 317　6̣——7̣ 232　♭6̣——7̣ 164　1——♭2̃ 250/236　♭2——3 137　4——5̃ 199　5——6 231

归纳：

（1）低音区各音普遍偏高，但相对音高基本符合常规律制，中音区相对较为稳定；

（2）Ⅰ级、Ⅳ级、Ⅵ级以及Ⅶ级音的音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音级，其它音级为不稳定音级；

（3）Ⅴ级音♭2和♭2̃在本套木卡姆中居于重要位置，是构成乐曲的骨干音，基本属四分之三音范畴，♭2̃的游移幅度较大，多为高—低—高特征游移。

8）《乌夏克木卡姆》

音列	5̣	6̣	♭6̣	[7̣]	1	2	♭2	3	4	♭4	♯4	5	5̃	♭5
音分值	−12	−3	+27 +50	0	−13	+26	+70	−1	+4 +18	+49	+2	−4	（+58，−12，−4）*	+40 +85
与调首音之间的音分数	412	203	173 150	0	87	326	370	499	604 618	649	702	796	814 * *	840 885
相邻音之间的音分数	209	***	173 150	87	239	***	129	105 119	***	***	94	***	***	***

音列	♭5̃	6	♭6	7	1̇	♭1̇（♯1̇）	2̇	♭2̇	♭2̇̃	3̇	4̇	5̇
音分值	（+58，+15，+163）*	−2	+27	+1	+1	+109	−6	+51	（+48，+70，−33）*	−2	+17 −45	+49
与调首音之间的音分数	879 * *	998	1027	1201	1301	1409	1494	1551	1528 * *	1698	1817 1755	2049
相邻音之间的音分数	119	***	174	100	***	85	***	***	170	119 57	232 294	

续表：5̣——𝄲6̣　6̣——7̣　1——𝄲2　2——3　3——𝄲4　3——♯4　4——5

239/262　203　283　173　150　203　192/178

𝄲4——5　4——5̃　4——𝄲5　4——𝄲5̃　5——6　5̃——6　𝄲5——6　5——𝄲6

147　210　236/222　275　202　184　158　231

196　281/267　261　113

6——7　7——𝄲1̇　1̇——2̇　1̇——𝄲2̇　1̇——2̇̃　2̇——3̇　𝄲2̇——3̇

203　208　193　150　127　104　147

归纳：

（1） Ⅰ级、Ⅱ级和Ⅳ级音的音分值皆在常规律制 20 音分以内，属稳定音级，另外Ⅵ级和Ⅶ级两个音级的原位音也很稳定；

（2） Ⅲ级、Ⅴ级、Ⅵ级、Ⅶ级都有半升形态的音出现，其中Ⅲ级和Ⅴ级音的半升形态较为标准，它们与相邻音的音程值分别为 150 音分、147 音分，与四分之三音非常接近；

（3） Ⅵ级音半升游移形态频繁出现，其游移范围在 150 音分以内，基本音位在 +79 音分，一般以高—低—高特征游移。

9）《巴雅特木卡姆》

音列	5̣	6̣	[7̣]	1	2	𝄲2	𝄲2̃	♭3	♭3̃	3	4	5	6	𝄲6	7	1̇	2̇	𝄲2̇	𝄲2̇̃	3̇	4̇
音分值	−8	+24	0	+8	+22	+52	（+226，+22，+167）*	+41	（+205，+6，−8）*	−11	+5	+10	+23	+61	+5	+10	+21	+74	（+183，+74，+51）*	−5	+5
与调首音间的音分数	408	176	0	108	322	352	438 * *	441	468 * *	489	605	810	1023	1061	1205	1310	1521	1574	1603 * *	1695	1805
相邻音间的音分数	232	176	108	214	***	***	***	***	***	116	205	213	***	144	105	211	53	***	92	110	

续表：1——𝄲2　1——𝄲2̃　𝄲2̃——3　2——♭3　2——♭3̃　2——3　5——𝄲6

244　330　51　119　146　167　251

7̣——𝄲2　6——7　1̇——𝄲2̇　1̇——𝄲2̇̃　2̇——3̇　𝄲2̇——3̇

352　182　264　293　174　121

归纳：

（1） Ⅰ级、Ⅱ级、Ⅴ级、Ⅵ级音分值皆在常规律制 20 音分以内，属稳定音级，Ⅲ级、Ⅳ级、Ⅶ级为不稳定音级，在不稳定音级中Ⅳ级原位音相当稳定；

（2）活音𝄲2̃是本套木卡姆的旋律骨干音，中高音区都有其存在。它的游移幅度很大，在 200 音分左右，其后常紧跟有原位的 2 出现，形成乐句间的鲜明对比，突出了半升游移音的独特风格；

（3） Ⅳ级原位音 3 和 ♭3 较为常用，前者多在𝄲2̃—3—𝄲2̃—3 进行中出现，后

者则多在原位的2后出现，形成2—♭3—2—♭3的旋律进行；

（4）Ⅲ级音𝄳2基本在中立音位，与调首音构成中立三度音程。

10）《纳瓦木卡姆》

音列	2̣	[5̣]	6̣	𝄳6̣	♭7̣	7̣	1	2	2̃	𝄳2̃	3	4	5	6	𝄳6	♭7	7	i̇	2̇	𝄳2̇̃	♯2̇	3̇
音分值	−51	0	−18	+44	−1	−14	−3	−1 −37	（+29，+2，−26）*	（+74，+2，+49）*	−16	−28	−1	−29	+39	−34	−10	−3	+2	（+95，+1，+33）*	−4	−31
与调首音间的音分数	551	0	182	244	299	386	497	699 663	702 * *	742 * *	884	972	1199	1371	1439	1466	1590	1697	1902	1941 * *	1996	2069
相邻音间的音分数	551	182	***	***	***	111	202 166	***	***	142	88	227	172	***	***	***	107	205	***	***	73	

续表：5̣——𝄳6̣ 244　6̣——♭7̣ 117　𝄳6̣——7̣ 142　6̣——7̣ 204　1——2̃ 205　1——𝄳2̃ 245　2——3 185/221

2̃——3 182　5——𝄳6 240　6——♭7 95　𝄳6——7 151　i̇——𝄳2̇̃ 244　𝄳2̇̃——3̇ 128　2̇——3̇ 167

归纳：

（1）Ⅰ级、Ⅳ级、Ⅵ级在不同音区的音分值皆在常规律制20音分以内，属稳定音级，Ⅱ级、Ⅲ级和Ⅶ级音属于不稳定音级；

（2）Ⅴ级音在本套木卡姆中形态多样，原位音相对较为稳定，中音区的2在不同的位置音分值有差异，频繁呈半升游移形态，其平均化的音分值在+42音分左右，基本在中立音位；

（3）Ⅱ级和Ⅲ级音常以6—♭7、7—𝄳6两种模式出现，以后者更为多见，而只有在上行旋律中两个音级的原位音才连用，从它们音在两个音区的音程值来看，前者符合自然小二度音程值，后者音程值为151音分，与四分之三音的音分数相符。

11）《斯尕木卡姆》

音列	6̣	𝄳1	[2]	3	4	4̃	♯4	♯4̃	5	6	7	7̃	i̇	𝄳i̇	♯i̇	2̇	3̇	4̇	♯4̇	5̇	6̇
音分值	+16	+80	0	+1	+20 +56	（+51，+29，+20）*	−16	（−23，−106，+5）*	+10	+12	31	（+96，−50，+11）*	+4	+79	+6	+13	+20	+6	+4	−2	−16
与调首音间的音分数	484	120	0	201	320 356	333 * *	384	359 * *	510	712	931	930 * *	1004	1079	1106	1213	1420	1506	1604	1698	1884
相邻音间的音分数	364	120	201	119 155	***	***	***	151	202	219	***	74	***	***	107	207	86	98	94	186	

续表：3——4̃ 132　3——♯4 183　3——♯4̃ 158　4——5 190/154　4̃——5 177　♯4——5 126　6——7̃ 218

7——i̇ 73　i̇——2̇ 209　𝄳i̇——2̇ 134　3̇——♯4̇ 184　4̇——5̇ 192

归纳：

（1）Ⅰ级、Ⅱ级、Ⅳ级、Ⅴ级音在不同音区的音分值皆在常规律制 20 音分以内，属稳定音级，其他各音级如Ⅲ级、Ⅶ级的音分值也相对较为稳定，说明演唱者音准控制较好；

（2）乐曲中的旋律进行较多的是 2—3、5—6 等，因此形成了本套木卡姆的独特之处——Ⅱ级和Ⅴ级音稳定；

（3）本套木卡姆中的游移音（如↑4̃、#4̃、7̃）均向下方游移，其特征一般为从高到低；

（4）Ⅶ级上的↑1 与相邻音2̇所构成的音程值（134 音分）较为接近四分之三音。

12）《依拉克木卡姆》

音列	[2]	3	4	↑4	↑4̃	#4	#4̃	5	5̃	6	↑6	7	7̃	1̇
音分值	0	-16	+2	+43	(+70, +37, +25)*	-18	(+36, -18, -168)*	-2	(+16, +59, +16)*	-4	+69	-19	(+34, -11, +96)*	+9
与调首音之间的音分数	0	184	302	343	344	382	350	498	530	696	769	881	940	1009
相邻音之间的音分数	184	118	***	***	***	***	148	***	166	***	112	***	69	***

音列	1̇̃	2̇	3̇	4̇	↑4̇	5̇	5̇̃	↑5̇	↑5̇̃	#5̇	6̇	♭7̇	ᵈ7̇
音分值	(+3, -24, +19)*	-1	-1	-4	+28	+20	(+53, +7, +85)*	+58	(+117, +46, +28)*	-18	-15	0	-48
与调首音之间的音分数	999	1199	1399	1496	1528	1720	1748	1758	1764	1782	1885	2000	2052
相邻音之间的音分数	200	200	97	***	192	***	***	***	***	103	115	***	

续表：3——↑4　3——↑4̃　3——#4　3——#4̃　4——5　↑4——5　↑4̃——5　#4——5

159　160　198　166　196　155　154　116

5——6　5——↑6　5̇̃——↑6　6——7　6——7̃　7——1̇　7——1̇̃　4̇——5̇　4̇——5̇̃

198　271　239　185　244　128　118　224　252

4̇——#5̇　3̇——↑4̇　5̇̃——6̇　↑5̇——6̇　↑5̇̃——6̇　6̇——ᵈ7̇

286　129　137　127　121　167

归纳：

（1）Ⅰ级、Ⅱ级音最为稳定，其他各音级虽然具有多种形态，但多数也相对较为稳定，能够将音列中差别如此小的音唱准确，说明演唱者音准掌握得很好；

（2）虽然6̇和ᵈ7̇与相邻音构成的音程值符合中立音程，↑6 与相邻音构成的音程值接近于纯律，但它们出现的次数很少，因此不能确定其规律性，只能初步认定该套木卡姆有可能含有以上因素；

（3）#4̃ 与调首音之间的音分数 350 音分，音程关系由原来的大三度向中立三度靠拢，但数量很少；

(4) 该套木卡姆音列中非原位的形态很多，但出现的次数很少，基础音列以原位音为主。

四、“十二木卡姆”音列特征及其成因

纵观以上十二套木卡姆音列的测音情况，我们清晰地看到，七个音级上的每一个音级都有构成木卡姆基础音列的乐音；在某几个音级上存在同级不同音位的音，有可能属于“八音之乐”或“九音之乐”；同一音级上的乐音往往呈现多种不同的形态，有些以半升、半降形态出现，有些以升降小二度形态出现，还有的以游移音形态出现；基础音列中的乐音并不限定在一个八度以内，在不同乐调、不同音区，同级音的各种形态在不同的木卡姆中又各具特色。以下将各套木卡姆中音级的稳定情况与存在于各音级上的多种形态作一列表：

音级 名称与调式	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
拉克 5	※	※	※	※	∮ ＊	※	※
且比巴亚特 1	※	(∮)	X		∮ ＊	※	
木夏吾莱克 2	※	※	X +	※	※	※X	X +
恰哈尔尕 3	※		∮ ＊	(∮)	※ +		∮ ＊
潘吉尕 1	※	∮ ＊	X	※ +	※	∮ X	※
乌孜哈勒 6	※		(∮)	※	∮ ＊		※
艾介姆 5	※	∮ ＊		※	∮ ＊	※	※
乌夏克 7	※	※	∮	※	(∮ +)	∮ ＊	∮
巴雅特 7	※	※	∮ ＊	※ (+)	※	※	∮
纳瓦 5	※	∮	(+)	※	∮ ＊	※	
斯尕 2	※	※	(X) +	※	※	(X)	∮
依拉克 2	※	※	(∮ ＊ + X)	※ (∮ ＊)	(∮)	(X)	(＊)

注：“※”表示音级稳定；“∮”表示音级中含有四分中立音；“+”表示音级中含有升高、降低小二度音；“＊”表示音级中含有向上游移的音；“X”表示音级中含有向下游移的音；加括号者表示较少出现；空白处表示音级中仅有原位音且不稳定。

首先看音级的稳定情况：表中显示所有木卡姆的Ⅰ级音作为调首音都为稳定音级；其次稳定的音级是Ⅳ级。但是，当调首音为“1”时，Ⅳ级音一般偏高；调首音为“3”时，由于调性向上方五度的扩展，Ⅳ级音偏高呈半升形态。稳定

性最差的音级是Ⅲ级音。从乐调角度讲，同属“2”调式的《木夏吾莱克木卡姆》、《斯尕木卡姆》、《依拉克木卡姆》音列中的Ⅰ级、Ⅱ级和Ⅳ级音稳定（《依拉克木卡姆》中Ⅳ级音稳定指的是原位音稳定）；同属“5”调式的《拉克木卡姆》、《艾介姆木卡姆》和《纳瓦木卡姆》的音列在Ⅰ级、Ⅳ级和Ⅵ级上稳定；同属“7”调式的《乌夏克木卡姆》、《巴雅特木卡姆》，其音列同时在Ⅰ级、Ⅱ级上稳定。另外，Ⅱ级和Ⅶ级音基本不存在同时稳定的情况（《拉克木卡姆》例外）。

其次看不同形态的音在各音级的分布：同级不同音高形态的音多数分布在Ⅲ级上，其次是Ⅴ级和Ⅶ级。四分中立音中半升音居多，半降音极少见到。半升音多出现在以乐音“5”或“1”为调首音音列的Ⅴ级，以及以乐音“3”、“7”、“6”、“2”为调首音音列的Ⅲ级上。Ⅴ级上的半升形态通常伴随着游移，形成“游移性宽五度”；Ⅲ级上的半升主要存在于与调首音呈小三度的木卡姆中，半升过后的Ⅲ级音与调首音形成中立三度。另外，在以“1”、“5”为调首音的木卡姆中，可能出现半升的Ⅱ级音，从而与调首音形成“四分音阔二度”；在以“7”为调首音的木卡姆中，可能出现半升的Ⅵ级、Ⅶ级音，从而与调首音构成“中立六度”、“中立七度”音程；以“3”为调首音的木卡姆也可能出现半升的Ⅶ级音，同样与调首音构成“中立七度”音程。

游移音的分布也极为广泛，主要分为三种情况：1. 在四分音上。大部分四分音都以游移的面貌出现。2. 在Ⅲ级、Ⅵ级和Ⅶ级音上。与调首音构成大三度、大六度、大七度的Ⅲ级、Ⅵ级或Ⅶ级通常向下游移，表现出向中三、中六、中七度靠拢的倾向；与调首音呈小三度、小六度、小七度的Ⅲ级、Ⅵ级或Ⅶ级音通常向上游移，同样表现出向中三、中六、中七度靠拢的倾向。3. 在下行旋律中。首调唱名为7、6、3的乐音通常向下游移，可能是为了加强旋律进行的趋势。从游移幅度方面讲，向上游移音的游移范围一般在原位音高（0音分）上下与上方小二度音高（+100音分）上下之间约小二度，极少数最宽的游移达到小三度；向下游移音游移幅度较前者稍大，一般在下方小二度（-100音分）上下与+40音分之间，最大游移幅度超过小三度，约350音分左右。在不同的旋律进行中，游移的音过程也各不相同。

另外，维吾尔“十二木卡姆”中大量存在的游移音，应该是维吾尔族人民在长期历史发展中逐渐形成的一种音乐喜好，是“活音”审美意识使然，这种意识深深地根植于人们心中，对维吾尔族人的听觉习惯也产生了深远的影响（至于隐藏于这种审美心理与意识背后更深层次的原因，需要从民族学、历史学角度对音乐中的文化进行探索，已不在本文的论述范围）。

自古以来，新疆就处于多种文化（中原文化、印度、波斯阿拉伯文化和欧洲文化）的交汇点，畅通的丝绸之路孕育了西域文化的辉煌。被称为“丝路明珠”的

维吾尔木卡姆，是丝绸之路东西方文化交汇的产物，其中既有东方文化的影响，又有着西方文化的因素。有专门从事维吾尔木卡姆研究的学者这样写道："由于木卡姆现象分布于亚、非、欧三大洲的连接部，中国音乐、欧洲音乐及南亚、西亚音乐对它均有影响"；由于人种来源的多元化与地理位置的得天独厚，我国的维吾尔木卡姆明显具有多元文化的特征。但对于木卡姆中大量存在的四分音、中立音的来源与归属问题，目前国内学术界存在着多种观点，总体分两大类：1. 波斯—阿拉伯音体系说；⑭2. 中国说。在第二大类中又仁者见仁，智者见智：有观点认为四分之三音与苏祇婆五旦七声理论有关；⑮有观点认为维吾尔木卡姆较多的保留了我国古代音乐的特点，即音乐中存在有纯律因素，四分之三音就是纯律大三度作用于变化音的结果；⑯另有观点认为木卡姆中的四分中立音律可能与塔里木盆地古代居民的人种有关⑰；还有观点认为我国民间音乐中的中立音源自匈奴。⑱对于上述有关木卡姆中"四分中立音律"的来源，以及存在于潮州音乐、秦腔"苦音"音乐中的中立音的来源，种种观点，笔者认为尚待进一步研讨。

注释：

① 译自美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》，牛津大学出版社，纽约，2001 年版，23 卷。

② 有关测音软件介绍见韩宝强《维吾尔刀郎木卡姆音律研究》，载《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2004 年 11 月。

③ 见《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2004 年 11 月。

④ 在韩宝强《阿炳所奏〈二泉映月〉的音律研究》(载《中国音乐学》2000 年第 2 期）和朱汉城《秦腔乐律研究及律制假设》(载《中国音乐学》2004 年第 4 期）中均使用了《通用音乐分析系统》对音高进行测量。

⑤ 软件 Solo Explorer 1.0 下载自 www.recognisoft.com，由 Gailius Raskinis 开发，主要功能是：1. 能够将 wav 格式转换成 midi 格式；2. 描绘旋律并记录五线谱乐谱；3. 能够将单声道音频录音自动转换成乐谱；4. 能够显示、播放、编辑、保存音乐。

⑥ 买提肉孜·吐尔逊《维吾尔十二木卡姆及其音乐结构》，载刘魁立、郎樱主编《维吾尔木卡姆研究》，中央民族大学出版社，1997 年 10 月，P181。

⑦《中国音乐词典》，人民音乐出版社，北京，1984 年 10 月版，P273。

⑧ 沈洽《论"双视角"研究法及其在民族音乐学中的实践和意义》［J］，载《中国音乐学》1998 第 2 期。

⑨ 见《律学新说》，朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，1986 年版，44 页。

⑩ 软件 Solo Explorer 1.0 下载自 www.recognisoft.com/，由 Gailius Raskinis 开发，主要功能是：1. 能够将 wav 格式转换成 midi 格式；2. 描绘旋律并记录五线谱乐谱；3. 能够将单声道音频录音自动转换成乐谱；4. 能够显示、播放、编辑、保存音乐。完整的界面图中，横坐标下面有软件自动生成的乐曲音高，为五线谱形式。由于该软件主要的功能是描绘旋律而不是

做谱，所以其生成的音高值得商榷，故本文将它删去。

⑪ 沈洽 翁志文 朱佩绮《动态音律基础研究》[J]，载《中央音乐学院学报》2005 第 1 期。

⑫ 五度律大小半音之差 24 音分称最大音差，五度律与纯律的大三度之差 22 音分称普通音差，本文在此将 20 音分定为最小音差，主要是为规定测音实践中音级的音高范围所定。由于人耳听觉具有一定程度的宽容度，所以将标准音位上下 ±20 音分以内都认定为音级的稳定区域。

⑬ 调首音与木凯迪满部分结音不一致的木卡姆有“木夏吾莱克”、“艾介姆”、“巴雅特”和“纳瓦”等几套木卡姆，下文均有详细分析。其余未注明者均属前后二者一致，直接以木凯迪满部分的结音为准。

⑭ 王光祈编《中国音乐史》，广西师范大学出版社，2005 年 5 月版，第四章第三节；王耀华、杜亚雄编著《中国传统音乐概论》，福建教育出版社，1999 年 8 月版，P168。

⑮ 关也维《关于苏祗婆调式音阶理论的研究》，载《音乐研究》1980 年第 1 期。

⑯ 周菁葆著《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社，1987 年版，P317。

⑰ 同③。

⑱ 李玫《中立音源流之猜想》，载《中国音乐学》1998 年第 3 期。

附录一：

测音报告

<table>
<tr><td colspan="8">测音内容：
1993 年新疆木卡姆艺术团演唱维吾尔《十二木卡姆》中各套木卡姆木凯迪满部分音列的测量</td></tr>
<tr><td colspan="8">样本来源：
新疆音像出版社 1993 年出版的版本，代号（XL－100）ISRC CN—H11—93—0002 至 0013—0/A，J6，由盒式录音带转换成 CD</td></tr>
<tr><td>时间</td><td>2005.3.25
—2005.10.18</td><td>地点</td><td>新疆师范大学音乐学院
音乐研究试验室</td><td>温度</td><td>22℃</td><td>电压</td><td>220V</td></tr>
<tr><td colspan="8">测量仪器：
TOSHIBA 笔记本电脑，Solo Explorer 1.0，GMAS 2.0 通用音乐分析系统</td></tr>
<tr><td colspan="8">测量流程：
电脑光驱中播放木凯迪满录音→Solo Explorer 1.0 进行旋律对照作为参考→用 GMAS 2.0 测量、保存数据</td></tr>
<tr><td colspan="8">测量人员：
王文静（测量）　　周吉（监测）</td></tr>
<tr><td colspan="8">测量结果：
略</td></tr>
<tr><td colspan="8">备注：
盒式录音带转换成 CD 时不可避免会有少量信号的流失，但不会影响音高数据的精度</td></tr>
</table>

附录二：

关于新疆维吾尔族“十二木卡姆”乐谱记录的鉴定意见

1993年9月19日－23日，受新疆维吾尔自治区“十二木卡姆”研究学会的委托，中国艺术研究院音乐所在京主持了由新疆十二木卡姆研究学会成员、新疆十二木卡姆艺术团买提肉孜及新疆艺术研究所周吉同志整理、记录的全套“十二木卡姆”乐谱的鉴定会，参加鉴定会的有：

北京方面的代表有：

中国艺术研究院音乐研究所研究员、中国传统音乐学会会长黄翔鹏；

中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员乔建中硕士；

中央音乐学院音乐教授、中国少数民族音乐学会副会长田联韬；

人民音乐出版社二编室主任、副编审常树蓬；

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐文物大系》副主编王子初硕士；

中国艺术研究院音乐研究所副研究员韩宝强博士；

新疆方面的代表有：

新疆木卡姆研究会常务副会长、研究员买买提明·玉素甫；

新疆艺术研究所副所长、研究究员周吉；

新疆木卡姆艺术团创研室主任、二级作曲买提肉孜·吐尔逊；

鉴定会正式开始前，黄翔鹏、田联韬、常树蓬于9月19日～21日分别对照审听了“纳瓦”等三套大曲。

9月28日，在乔建中主持下，鉴定会正式开始。买买提明·玉素甫、周吉、买提肉孜介绍了整理记录的情况。各位鉴定委员发表了自己的意见，并在当日下午及9月23日上午对照录音审听了《潘吉尕木卡姆》。经过审听、议论，委员们一致认为：

1. 木卡姆不仅是维吾尔族而且也是中华民族艺术的瑰宝，此次记录所依据的音响是由新疆自治区木卡姆艺术团演唱、演奏的全套木卡姆资料。这套音响较完整、准确地反映了重新整理过的木卡姆的艺术面貌。

2. 对涉及木卡姆艺术特色的一些表情、形态符号，委员们进行了深入讨论并提出了具体建议。同时希望用较详细的文字说明记录者所遵循的某些原则。

3. 已记录的乐谱，在调性、调式、音阶、音律、节奏、节拍、速度等形态因素方面，均达到较高的水准，并在一定程度上反映了木卡姆音乐的神韵。

鉴于以上诸点，与会者一致认为该套乐谱已达到准确、精细的要求。故建议立即公开出版，以满足国内外广大读者及专家学者的要求。

维吾尔木卡姆音体系研究

周　吉

流传于中国新疆各维吾尔族聚居区以及与中国相邻的哈萨克斯坦、乌兹别克斯坦等国维吾尔人中的维吾尔木卡姆，以“十二木卡姆”为代表和主体，也包括“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“哈密木卡姆”等流传在某一特定地区的“地方木卡姆”。在地球上存在“木卡姆音乐现象”的19个国家和地区中，中国新疆处于最东端，从而使维吾尔木卡姆在体裁、题材、活动场合与功能、音乐形态特征、使用乐器和服饰穿戴等诸多方面都存在着与他国家、他地区木卡姆不同的特色。本文仅以音体系为切入点，探求维吾尔木卡姆在这个领域的特点。

关于“音体系”这一概念，各国音乐学界有着多种解释。如：

“音体系系指音乐的理论基础中已除去时间性要素的，一个方面的体系。音乐中所用的音素材的相互关系，可以概括为音律、音阶、调式、调性等。而音体系是包括所有这些内容的概念”。①

音体系“系指某一特定时期或特定文化的音乐中通常所用的或是由某一特定理论或音调所规定的诸音高之间的总的关系。”②

“体现乐音之间关系的一种体系，叫做音体系，即音的存在。一种音体系一方面是由八度内的级数确定的；另一方面是由音与音之间的关系所依据的原理确定的。”③

本文拟从乐律、音列、音程、乐调等诸方面探讨维吾尔木卡姆中“除去时间要素的”、“音与音之间的关系所依据的原理。”

1. 乐律

经过多年的探研尤其是使用现代科技手段对维吾尔木卡姆音乐进行过几次测音之后，其中存在“四分中立音”已经成为不争的事实④。五度相生律、纯律、十二平均律和四分中立音律的同时并用，正是维吾尔木卡姆艺术“混成性”的重要注脚。

所谓的“四分中立音律”，可以从两方面来理解：

（1）改一个全音（200音分）⑤一分为二的常规，将其平均分为四个“四分音”，每个“四分音”的音分值为50音分；

（2）一改由一个大三度（400音分）和一个小三度（300音分）结合成一个纯五度（700音分）的常规，由两个“中（立）三度”（350音分）结合为一个

纯五度。“中三度”向上移高五度，形成“中七度”（1050 音分）；“中三度”向上移高四度，形成“中六度”（850 音分）。

关于“四分中立音”的起源，大部分律学家认为生于某些倍音，至少与倍音有关。例如：“四分之三音”的音程可以认为是十一倍音与十二倍音的距离，中立六度可以认为与十三倍音有一定的关系，或可视为十一倍音与十八倍音之间的距离。而最早应用于音乐实践的，有学者认为是生活在公元 8 世纪的波斯－阿拉伯乌特名手萨尔萨尔（Zalzal），他在乌特琴上首倡以𝄳e 音代替♭e 和 e 音，以𝄳a 音代替♭a 和 a 音，从而确立了“中立三度”和“中立六度”的地位[6]。但是，也有一些国外音乐史家指出，早在纪元之前，古代希腊音乐中就有四分音存在。我们可以从亚里士多塞诺斯[7]和以后的理论家的叙述中推论出古希腊人像今天的大多数东方民族一样，在音乐中常用小于半音的音程。[8]缪天瑞先生在《律学》中也提到了古代希腊人在唱歌的伴奏上应用“半音之半”的微小音程[9]。近年来更有学者指出生活在中国的古老民族的音乐中也存在“四分音”。[10]可见“四分音”在世界上有着普遍的应用和悠久的历史，并非“波斯－阿拉伯体系”的专利。

四分音可以通过半升（升高 50 音分，我们用“𝄲”号表示）或半降（降低 50 音分，我们用“𝄳”号表示）来达到。在维吾尔木卡姆的音乐实际中，这些“四分中立音”大都为半升音，且在大部分情况下以游移音（或称“活音”，我们用“~”号和“~”号分别表示向上或向下的游移，其幅度一般不超过 50 音分）的面貌出现，在调首音不同的乐调中，四分音的位置又各不相同。请看下表：

维吾尔木卡姆音乐乐调中的四分音分布表

音级 / 调首音首调唱名	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
Do		(𝄲)			(𝄲)		
Re			𝄲				𝄲
Mi			𝄲				(𝄲)
Sol		𝄲	(𝄳)		𝄲		
La			𝄲			(𝄲)	(𝄲)
Si			𝄲			𝄲	𝄲

（表中外加括号者，表示较少出现）

从上表中可以看到，在维吾尔木卡姆音乐中出现最频繁的四分中立音是中三度、中六度和中七度，其次为 250 音分的“四分音宽二度”和 750 音分的“四分音宽五度”。对于以木卡姆为代表的维吾尔族传统音乐中“四分中立音”的由来，我曾在《刀郎木卡姆的生态与形态研究》中提出过“源自塔里木土著文化”的猜想。[11]形成这个猜想的缘由是：多年来的考古所和人类学研究证明，被称作

"西域"的古代新疆"显然属于人种学上典型的接触地带"[12]，在诸多的塔里木土著居民中，至少有分别属于"地中海人种"、"原始欧洲人种"和"帕米尔－费尔干人种"的三个人类群体来自西方，其时间距今3400年至4300年之间。[13]古代塔里木居民和古代伊朗、古代希腊居民在种族属性、语言等诸方面有着千丝万缕的联系，这几个人类群体的音乐文化中都存在"四分中立音"应该是顺理成章的事。但是，在维吾尔木卡姆音乐中，主要通过半升达到中立三度、中立六度、中立七度的特征，明显地和波斯—阿拉伯音乐主要通过半降达到中立音的特征不同；在维吾尔木卡姆中存在着"四分音宽五度"又为波斯—阿拉伯音乐中所不具，其中的缘由尚待我们作进一步的探讨。

2．音列

在"十二木卡姆"和"刀郎木卡姆"、"吐鲁番木卡姆"的每一套木卡姆中，都可以看到主要乐调和主题旋律自始至终有变化的贯穿，而以乐曲的板式（节拍及节奏型）变化为最主要的变奏乐段，因此，我们称它们为"板式变化体套曲"。现将"十二木卡姆"中十二套木卡姆及麦盖提县版"刀郎木卡姆"中九套木卡姆的主题旋律所呈示的音列摘录于后[14]：

"十二木卡姆"音列表[15]

序号	木卡姆名称	音　列
Ⅰ	拉克木卡姆	
Ⅱ	且比巴亚特木卡姆	
Ⅲ	木夏吾莱克木卡姆	
Ⅳ	恰尔尕木卡姆	
Ⅴ	潘吉尕木卡姆	
Ⅵ	乌孜哈勒木卡姆	
Ⅶ	艾介姆木卡姆	
Ⅷ	乌夏克木卡姆	
Ⅸ	巴雅特木卡姆	
Ⅹ	纳瓦木卡姆	
Ⅺ	斯尕木卡姆	
Ⅻ	依拉克木卡姆	

本文表中，以“□”表示乐曲“结（束）音”。
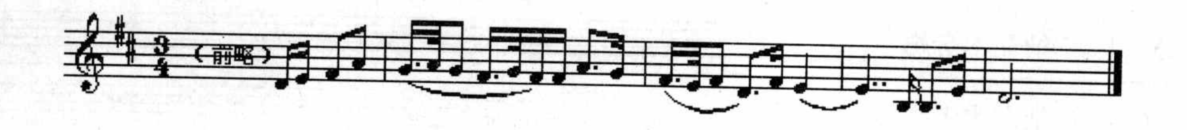
“刀郎木卡姆”音列表⑯

序号	木卡姆名称	音列
Ⅰ	巴希巴亚宛木卡姆	
Ⅱ	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	
Ⅲ	拉克巴亚宛木卡姆	
Ⅳ	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆	
Ⅴ	勃姆巴亚宛木卡姆	
Ⅵ	朱拉木卡姆	
Ⅶ	丝姆巴亚宛木卡姆	
Ⅷ	胡代克巴亚宛木卡姆	
Ⅸ	都尕买特巴亚宛木卡姆	
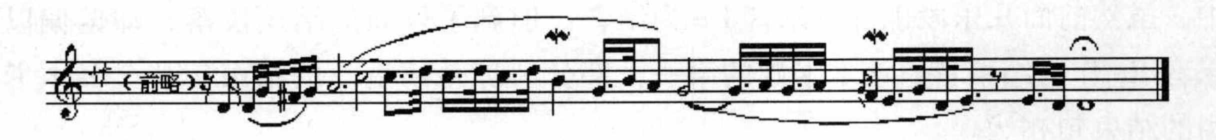
经过分析，我们可以看到蕴于维吾尔木卡姆音列中的特点：

1）在“十二木卡姆“中，有4套存在2个乐曲结音，1套存在3个乐曲结音。这样，12套木卡姆中就一共存在18个结音。它们的首调唱名分别为Si（存在于4套木卡姆中），Re（存在于4套木卡姆中），Do（存在于3套木卡姆中），Sol（存在于3套木卡姆中），Mi（存在于2套木卡姆中），La（存在于2套木卡姆中）。这种Do、Re、Mi、Sol、La、Si六者皆可作为乐曲结音（谱例1－6），和在一套木卡姆的音列上可以有几个不同结音（谱例7－8）的情况，我们称作为“多结音现象”。
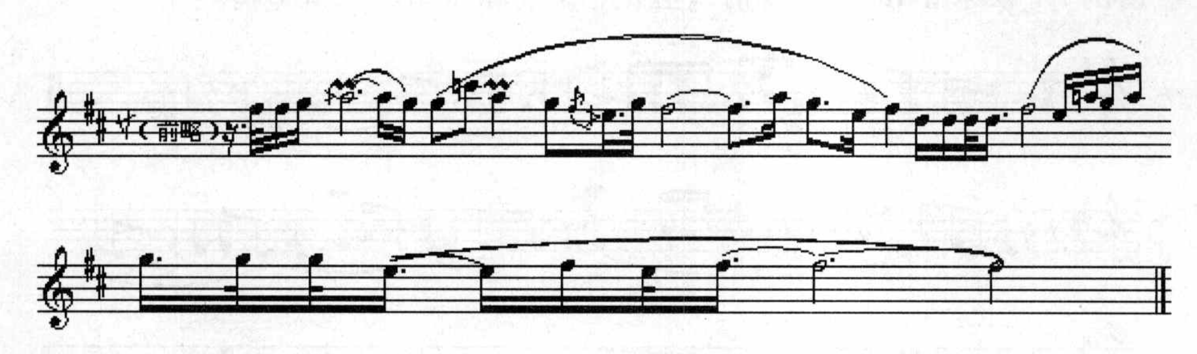
谱例1 以乐音Do为结音的乐曲：《且比亚特木卡姆·太孜》
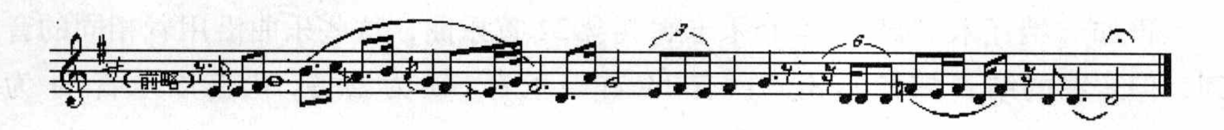


谱例 2　以乐音 Re 为结音的乐曲：《斯尕木卡姆·木凯迪满》



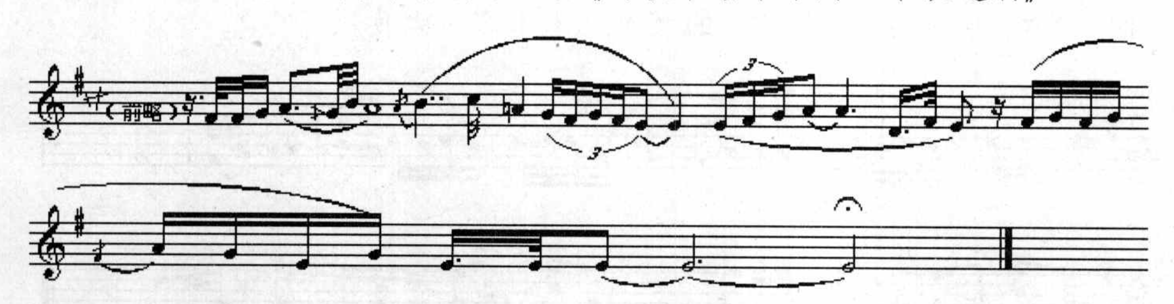
谱例 3　以乐音 Mi 为结音的乐曲：《恰尔尕木卡姆·木凯迪满》
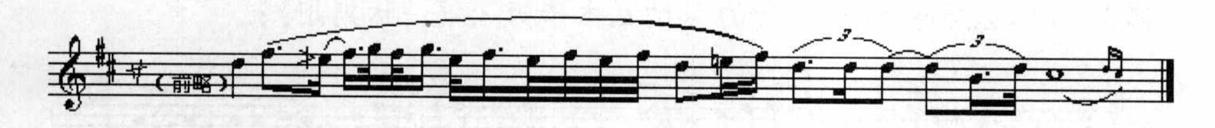


谱例 4　以乐音 Sol 为结音的乐曲：《纳瓦木卡姆·木凯迪满》



谱例 5　以乐音 La 为结音的乐曲：《乌孜哈勒木卡姆·木凯迪满》
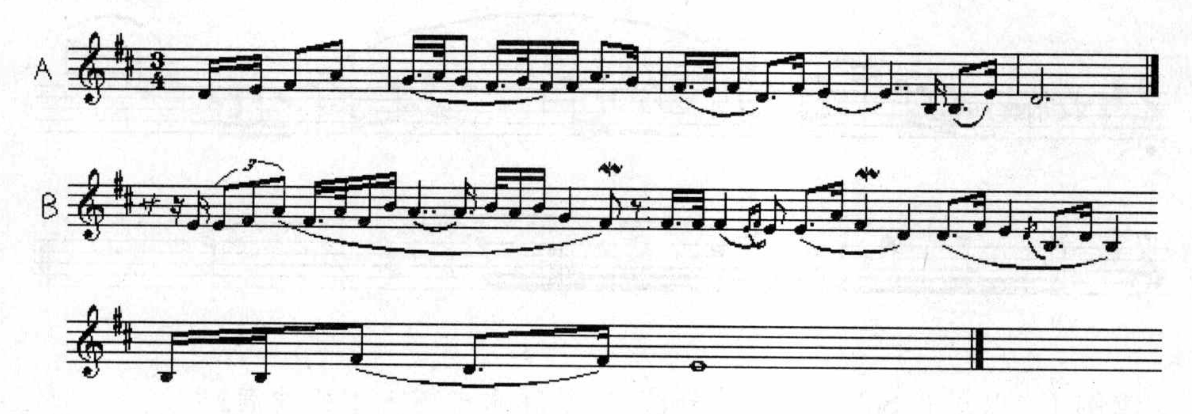


谱例 6　以乐音 Si 为结音的乐曲：《乌夏克木卡姆·木凯迪满》



在上面所举的 6 个谱例中，有 5 个选自各套木卡姆的“木凯迪满”（散板序唱），因为在大部分情况下，各套木卡姆的主要乐调和主题旋律在其中已有所显现。

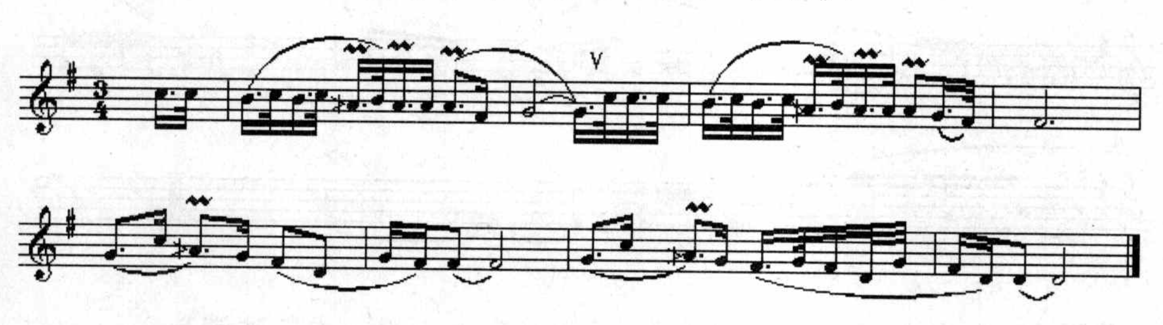
在同一个音列中可以几个不同的乐音作为结音的例子。如《且比亚特木卡姆》，其中的大部分乐曲皆以乐音 Do 为结音，而在该木卡姆的“木凯迪满”之中，虽然前面几乐段也都以乐音 Do 为结音，但到了乐曲的结尾段落，却偏偏以乐音 Re 作为结束音。该木卡姆的第一大部分“琼乃额曼”的结束句和全套木卡姆的结束句亦然。

谱例 7 以乐音 Re 为结音的《且比巴亚特木卡姆·木凯迪满》：
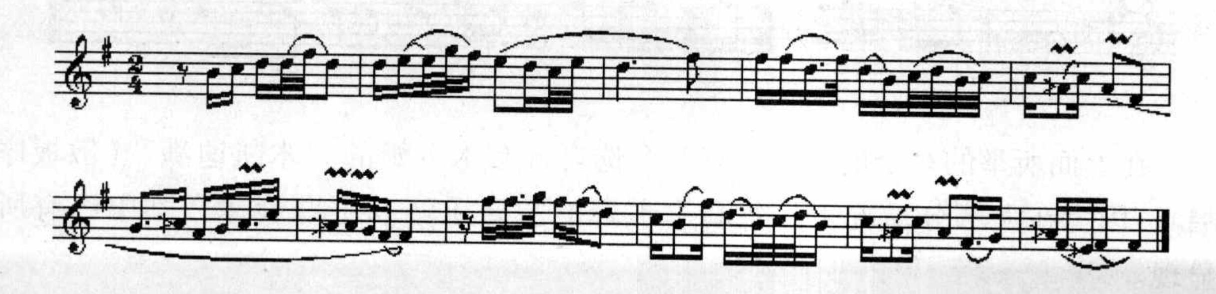


再如《纳瓦木卡姆》，本套木卡姆共含 22 首乐曲，这些乐曲沿用着相同的音列，但乐曲的结音却各不相同：有 14 首以乐音 Sol 为结音，8 首以乐音 Si 为结音。

谱例 8A 以乐音 Sol 为结音的《纳瓦木卡姆·太孜》：
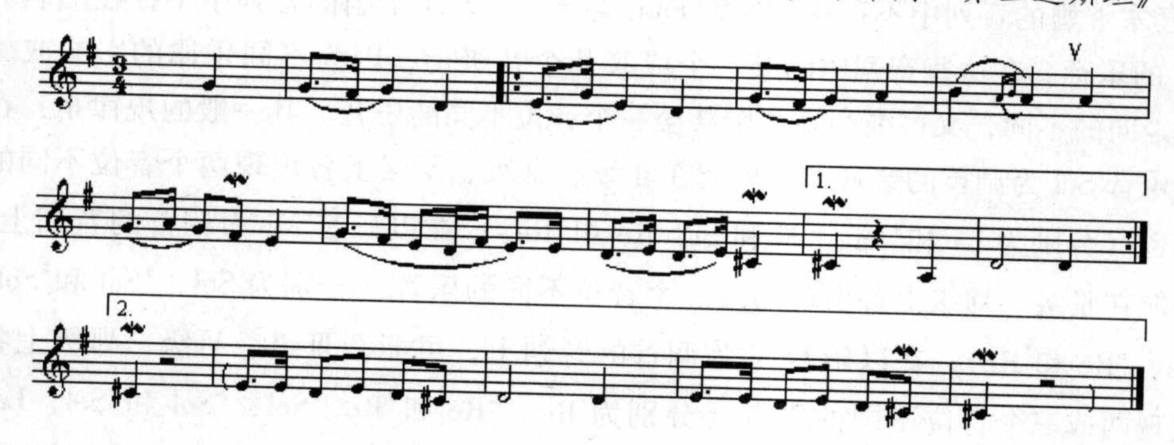


谱例 8B 以乐音 Si 为结音的《纳瓦木卡姆·第一达斯坦》：



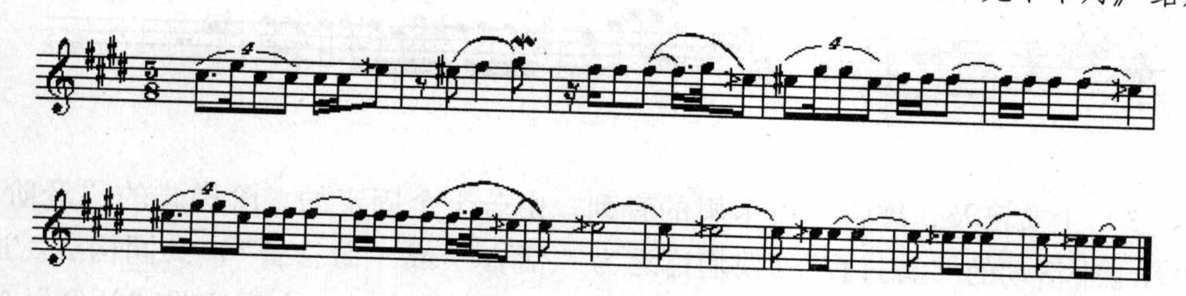
除了以乐音 Do、Re、Mi、Sol、La、Si 为结音的乐曲之外，在《木夏吾莱克木卡姆》中，尚能见到一首以游移的♯Fa 为乐曲结音的特殊例子。有学者据此认为恰恰证明了“一均之中七声皆可为调首”。[17]

谱例 9 以游移的♯Fa 作为乐曲结音：《木夏吾莱克木卡姆·第三达斯坦》
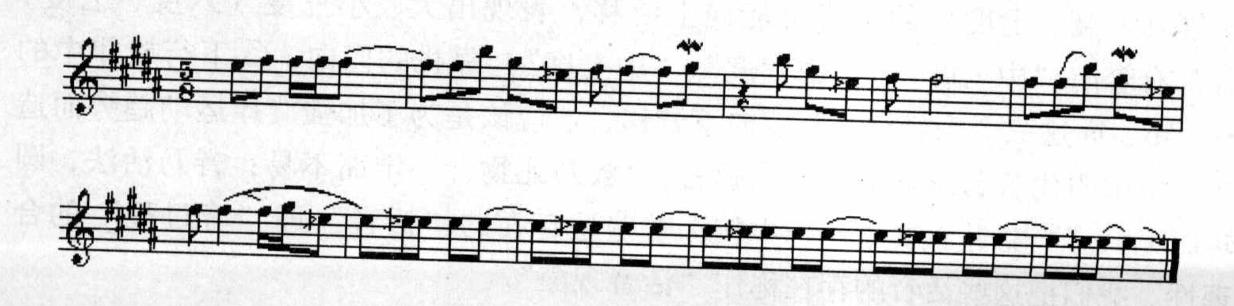


“吐鲁番木卡姆”中的乐曲结音与“十二木卡姆”相近，在“哈密木卡姆”中的乐曲多以乐音 Do、Re、Sol、La 为乐曲结音。“刀郎木卡姆”中的乐曲，除了以 Do、Re、Mi、Sol、La 为乐曲结音外，尚可见到以稳定的中七度音♭Do 和中三度音♭Fa 为乐曲结音者。

谱例 10 以中七度音为结音的“刀郎木卡姆”：刀郎《巴希巴亚宛木卡姆》结尾
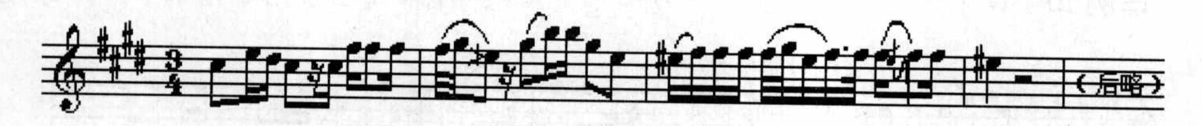


谱例 11 以中三度音为结音的“刀郎木卡姆”：刀郎《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》结尾



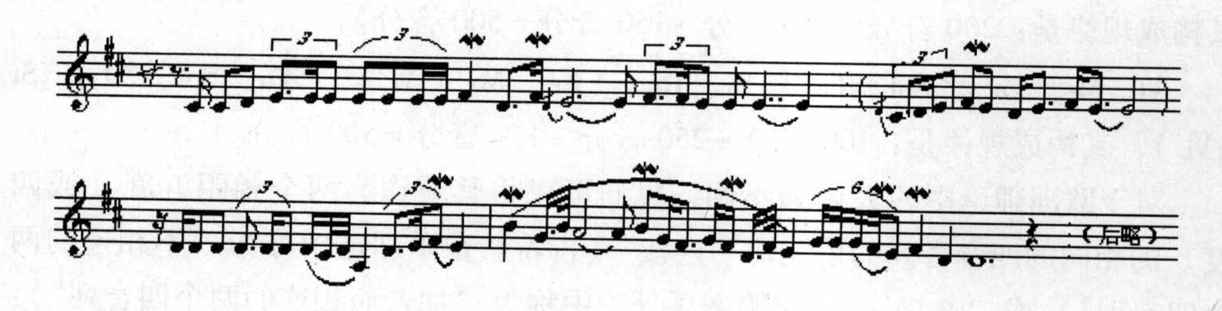
2）“十二木卡姆”中12套木卡姆的音列均由7个基本音级（包括固定的音和“活动”的“音过程”）构成；在9套“刀郎木卡姆”中，有5套木卡姆的音列由7个基本音级（包括固定的音和“活动”的“音过程”）构成；有4套木卡姆的音列由6个基本音级（包括固定的音和“活动”的“音过程”）构成；其中3套木卡姆的音列中不存在唱名为Fa的乐音，1套木卡姆的音列中不存在唱名为Mi的乐音。在这些音列中的某一个或某几个音级上，因为不同乐律的影响或旋律走向的不同，又可能存在两个甚至三个音位不同的乐音。其一般的规律是：在以乐音Sol为调首的音列上，可能在Ⅱ级、Ⅲ级、Ⅴ级上各出现两个音位不同的乐音（分别为La和♭La、ᵈSi和Si、Re和♭Re）；在以乐音Mi为调首的音列上，可能在Ⅲ级、Ⅶ级上各出现两或三个音位不同的乐音（分别为Sol、♭Sol和♯Sol，Re、♭Re和♯Re）；在以乐音Si为调首的音列上，可能在Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级上各出现两或三个音位不同的乐音（分别为Re、♭Re和♯Re，Sol、♭Sol和♯Sol，La、♭La和♯La）；在以乐音Re为调首的音列上，可能在Ⅲ级Ⅶ级分别出现两或三个音位不同的乐音（分别为Fa、♭Fa和♯Fa，Do、♭Do和#Do）；在以乐音为La为调首的音列上，可能在Ⅲ级、Ⅵ级上，分别出现两或三个音位不同的乐音（分别为Do、♭Do和#Do，Fa、♭Fa和♯Fa）等。我们将此称作为“一级多音现象”。

谱例12 刀郎巴希巴亚宛木卡姆·且克特曼选段



3）上文已及，维吾尔木卡姆的音列，由若干个固定的、阶梯式的“音阶”和若干个活动的“音过程”（我们称之为“活音”或“游移音”）共同构成。这些“活音”多数在50音分的范围内作向上、向下的运动。出现这些“活音”的规律是：①半升音或半降音大都以“活音”的形式存在；②和调首音（或其上方的四度、五度音）构成大三度（六度、七度）的乐音可能向下游移，构成小三度（六度、七度）的乐音可能向上游移，表现出大、小三度（六度、七度）音都有着向“中三度”（“中六度”、“中七度”）靠拢的倾向；③下行旋律中的Si、Mi、la这三个乐音，有时要向下游移，这应该是为了加强旋律运动趋势而造成。中国明代著名律学家朱载堉曾言：“数乃死物，一定而不易；音乃活法，圆转而无穹。”⑱说明了东方音乐中较为普遍地存在的“活音”即“音过程”的合理性。我们把这些活音的存在称作“活音现象”。

谱例13　潘吉尕木卡姆·木凯迪满第一、二乐句



上述“多结音现象”、“一级多音现象”、“活音现象”和存在于乐律领域的“四分音现象”，是维吾尔木卡姆音乐风格特征最重要的方面之一。

3. 音　程

由于“四分音”和“中立音”的出现，除了纯、大、小、增、减音程之外，在维吾尔木卡姆音乐中又出现了“四分音窄二度”（或称“四分之三音”，150 音分）、“四分音宽二度”（250 音分）、“四分音宽五度”（750 音分）及“中三度”、“中六度”、“中七度”等特殊的音程，从而为旋律带来了独特的韵味。这些音程在上文所举的谱例中已经见到，故不再赘述。

4. 乐　调

“十二木卡姆”中各套木卡姆的乐调貌似复杂，其实也都可以用“不同的四音音列的组合”来解释。这些四音音列，可以被分为“不包含四分音的四音音列”和“包含四分音的四音音列”两种：

A. 不包含四分音的四音音列：

Ⅰ. Do、Re、Mi、Fa [Sol、La、Si、Do（Ⅰ′），Re、Mi、♯Fa、Sol、（Ⅰ″）La、Si、♯Do、Re（Ⅰ‴），其构成规律是：200 音分 + 200 音分 + 100 音分 = 500 音分。]

Ⅱ. Re、Mi、Fa、Sol [La、Si、Do、Re（Ⅱ′），Mi、♯Fa、Sol、La（Ⅱ″），Sol、La、♭Si、Do（Ⅱ‴），♯Fa、♯Sol、La、Si（Ⅱ⁗），其构成规律是：200 音分 + 100 音分 + 200 音分 = 500 音分。]

Ⅲ. Mi、Fa、Sol、La [Si、Do、Re、Mi（Ⅲ′），La、♭Si、Do、Re（Ⅲ″），其构成规律是：100 音分 + 200 音分 + 200 音分 = 500 音分。]

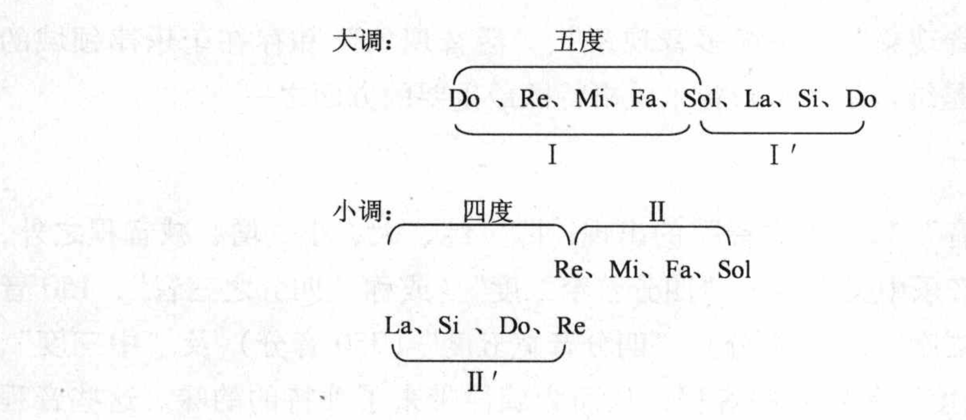
B. 包含四分音的四音音列：

Ⅳ. Do、𝄳Re、Mi、Fa [Sol、𝄳La、Si、Do（Ⅳ′），Fa 𝄳Sol、La、♭Si（Ⅳ″），其构成规律是：250 音分 + 150 音分 + 100 音分 = 500 音分。]

Ⅴ. Re、Mi、♭Fa、Sol［La、Si、♭Do、Re（Ⅴ′），Sol、La、ᵈSi、Do（Ⅴ″），其构成规律是：200 音分 +150 音分 +150 音分 =500 音分。］

Ⅵ. Mi、Fa、♭Sol、La［ Si、Do、♭Re、Mi（Ⅵ′），♯Fa、Sol、♭La、Si（Ⅵ″），其构成规律是：100 音分 +250 音分 +150 音分 =500 音分。］

对于欧洲理论中的大调和小调，我们可以将其看作为两个相距五度（或四度）的相同的四音音列的单纯地“连接”（古希腊音乐理论中称为“不相连的两个四音列”）或“叠接”（古希腊音乐理论中称为“加音而相连的两个四音列”）：



维吾尔“十二木卡姆”中每套木卡姆的乐调，往往由三至八个不同的四音音列通过“连接”或“叠接”而来，具有着明显的“混成性”：

《拉克木卡姆》：Ⅰ′+ Ⅱ + Ⅰ″+ Ⅳ；

《且比亚特木卡姆》：Ⅰ + Ⅰ′+ Ⅳ″；

《木夏吾莱克木卡姆》：Ⅱ′+ Ⅰ‴ + Ⅲ + Ⅱ″；

《恰哈尔尕木卡姆》：Ⅲ + Ⅵ + Ⅲ″+ Ⅲ′+ Ⅵ′；

《潘吉尕木卡姆》：Ⅰ + Ⅰ″+ Ⅰ′；

《乌孜哈勒木卡姆》：Ⅱ′+ Ⅴ′+ Ⅰ‴+ Ⅲ + Ⅱ″；

《艾介姆木卡姆》：Ⅰ′+ Ⅳ′+ Ⅳ + Ⅱ；

《乌夏克木卡姆》：Ⅲ′+ Ⅵ′+ Ⅲ + Ⅵ + Ⅵ″；

《巴雅特木卡姆》：Ⅲ′+ Ⅵ′+ Ⅲ + Ⅵ + Ⅳ′；

《纳瓦木卡姆》：Ⅰ′+ Ⅳ′+ Ⅱ‴ + Ⅳ + Ⅱ；

《斯尕木卡姆》：Ⅱ + Ⅰ″ + Ⅴ + Ⅱ′+ Ⅴ′+ Ⅰ‴；

《依拉克木卡姆》：Ⅱ + Ⅴ + Ⅰ″+ Ⅵ + Ⅱ‴+ Ⅱ‴+ Ⅴ″+ Ⅴ′。

9 套“刀郎木卡姆”中有 5 套木卡姆的乐调仍可以用上面所列的四音音列来解释：

《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》：Ⅰ + Ⅴ + Ⅰ′；

《拉克巴亚宛木卡姆》：Ⅰ′+ Ⅱ + Ⅳ + Ⅴ；

《木夏吾莱克巴亚宛木卡姆》：Ⅴ＋Ⅱ′；

《胡代克巴亚宛木卡姆》：Ⅰ′＋Ⅳ′＋Ⅴ″＋Ⅳ＋Ⅱ；

在《都尕买特巴亚宛木卡姆》中，出现了一种新的四音音列：

Ⅶ. Mi、Fa、#Sol、La［Si、Do、#Re、Mi（Ⅶ′），其构成规律是：100 音分＋300 音分＋100 音分＝500 音分］；

《都尕买特巴亚宛木卡姆》：Ⅲ＋Ⅵ＋Ⅶ＋Ⅱ′＋Ⅴ′＋Ⅲ′＋Ⅵ′＋Ⅶ′。

《巴希巴亚宛木卡姆》、《勃姆巴亚宛木卡姆》、《朱拉木卡姆》和《丝姆巴亚宛木卡姆》由六个音级构成乐调，构成这些乐调的元素既有四音音列，也有三音音列。同样，三音音列也可以被分为"不包含四分音的三音音列"和"包含四分音的三音音列"两种：

Ⓐ不包含四分音的三音音列：

① Do、Re、Mi［Sol、La、Si（①′），其构成规律是：200 音分＋200 音分＝400 音分］；

② Re、Mi、Sol［Sol、La、Do（②′），其构成规律是：200 音分＋300 音分＝500 音分］；

③ Mi、Sol、La［La、Do、Re（③′），Re、Fa、Sol（③″），其构成规律是：300 音分＋200 音分］；

Ⓑ含四分音的三音音列：

④ Re、♭Mi、Sol，（其构成规律是：250 音分＋250 音分＝500 音分）；

⑤ Re、♭Fa、Sol，（其构成规律是：350 音分＋150 音分＝500 音分）。

《巴希巴亚宛木卡姆》：②＋Ⅱ′＋Ⅴ′；

《勃姆巴亚宛木卡姆》：①＋Ⅰ′；

《朱拉木卡姆》：③″＋⑤＋Ⅴ″＋Ⅲ″；

《丝姆巴亚宛木卡姆》：Ⅱ′＋Ⅴ′＋Ⅰ‴＋④＋③。

如果将上述"十二木卡姆"中各套木卡姆的乐调和"刀郎木卡姆"中各套木卡姆的乐调进行比较，我们会发现至少双方各有 3 套木卡姆的乐调相近，即《拉克木卡姆》和《拉克巴亚宛木卡姆》相近：

Ⅰ′＋Ⅱ＋Ⅰ″＋Ⅳ ≈ Ⅰ′＋Ⅱ＋Ⅳ＋Ⅴ；

《恰哈尔尕木卡姆》和《都尕买特巴亚宛木卡姆》相近：

Ⅲ＋Ⅵ＋Ⅲ″＋Ⅲ′＋Ⅵ′≈Ⅲ＋Ⅵ＋Ⅶ＋Ⅱ′＋Ⅴ′＋Ⅲ′＋Ⅵ′＋Ⅶ′
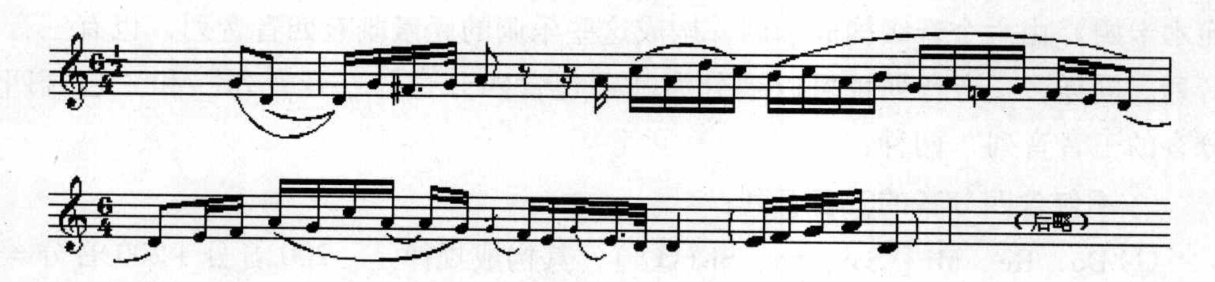
《纳瓦木卡姆》和《胡代克巴亚宛木卡姆》相近：

Ⅰ′＋Ⅳ′＋Ⅱ‴＋Ⅳ＋Ⅱ ≈ Ⅰ′＋Ⅳ′＋Ⅴ″＋Ⅳ＋Ⅰ；

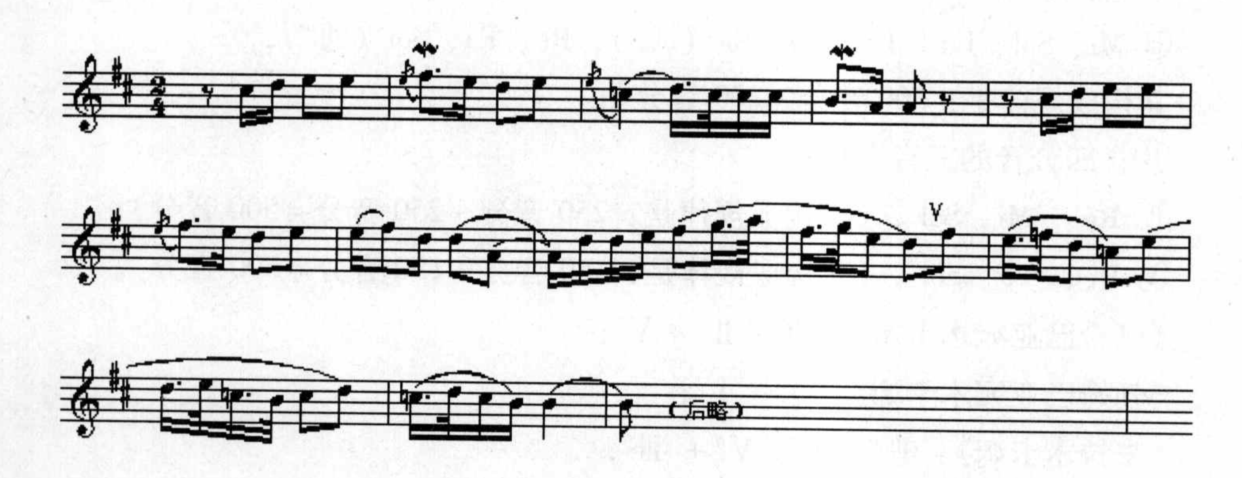
这就说明，"刀郎木卡姆"在乐调方面和"十二木卡姆"有着一定程度的联系。

由于旋律进行的因素而不具备乐调变化意义在一首乐曲中先后出现 Fa 和♯Fa（或♭Si 和 Si），就构成了“八声乐调”；先后同现 Fa、♯Fa 和♭Si、Si（或 Do、♯Do），就构成了“九声乐调”。“八声乐调”和“九声乐调”在“十二木卡姆”中都能见到。

谱例 14 “十二木卡姆”中的“八声乐调”：《木夏吾莱克木卡姆·奴斯赫》片段



谱例 15 “十二木卡姆”中的“九声乐调”：《潘吉尕木卡姆·第二克其克赛勒克》片段



12 套、19 个分章的“哈密木卡姆”共含 258 首乐曲，其中有 62 首乐曲沿用着五声乐调，占全部乐曲的 24%，有 117 首乐曲沿用着六声乐调，占全部乐曲的 45.4%，沿用着七声乐调的乐曲只有 79 首，占全部乐曲的 30.6%。对于在“哈密木卡姆”中较多地存在的五声乐调，我们可以用两个“三音音列的叠接”来解释：

(Ⅰ)+(Ⅲ)= Do、Re、Mi、Sol、La；

(Ⅱ)+(Ⅱ)′= Re、Mi、Sol、La、Do；

(Ⅱ)′+(Ⅰ) = Sol、La、Do、Re、Mi；

(Ⅲ)′+(Ⅱ)= La、Do、Re、Mi、Sol。

请注意，在沿用“五声乐调”的“哈密木卡姆”中，“三音音列”均为不含

四分音者，两个“三音音列”的连接方式，又均为“叠接”。

对于“哈密木卡姆”中更多地存在的“六声乐调”，我们又可以用“一个三音音列和一个四音音列的接接”来解释：

Ⅰ＋Ⅱ′＝Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Do；

Ⅱ＋Ⅲ′＝Re、Mi、Fa、Sol、La、Do、Re；

Ⅱ′＋Ⅱ＝Sol、La、Do、Re、Mi、Fa、Sol；

Ⅲ′＋Ⅲ＝La、Do、Re、Mi、Fa、Sol、La；

Ⅰ＋Ⅰ′＝Do、Re、Mi、Sol、La、Si、Do；

Ⅱ＋Ⅱ′＝Re、Mi、Sol、La、Si、Do、Re；
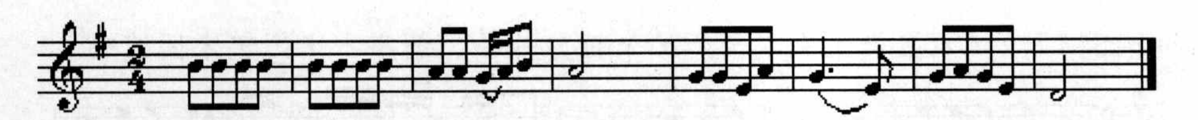
Ⅰ′＋Ⅱ＝Sol、La、Si、Do、Re、Mi、Sol；

Ⅱ′＋Ⅲ＝La、Si、Do、Re、Mi、Sol、La。

这八种乐调中也都不含四分音，“三音音列”和“四音音列”的连接方式，又均为“连接”。

在“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和“刀郎木卡姆”中，也都可以见到数量不等的五声乐调和六声乐调的片断。

谱例16　“十二木卡姆”中的“五声乐调”片段：《拉克木卡姆·第三麦西热甫》片段
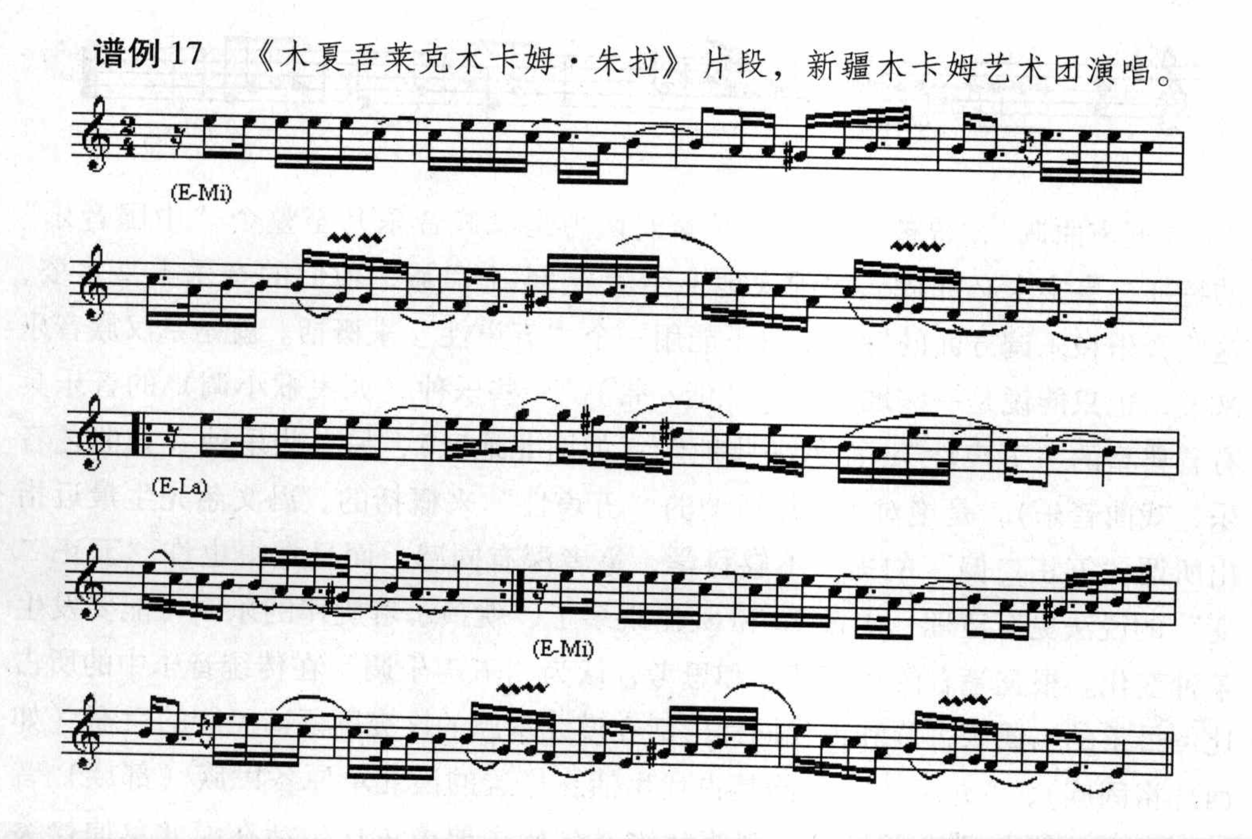


“五声曲调”，曾被一些音乐学家们认为是汉族音乐乃至整个“中国音乐”的特征，事实未必如此。中国大地上生活着56个民族，他们的音乐丰富多姿，这些音乐在乐调方面的特点绝对不能用一个“五声性”来概括。就是拿汉族音乐来说，也只能说是一些地区（如江浙一带）、一些乐种（如民歌小调）的音乐具有着典型的“五声性”；而另一些地区（如西北地区），另一些乐种（如曲艺音乐、戏曲音乐），是绝对不能用所谓的“五声性”来概括的。冯文慈先生最近指出所谓“五正二偏”的提法不够科学，笔者深有同感，而且觉得也许“五正二变”的说法更有道理：乐音Fa和Si出现多了，就预示着旋律的乐调可能要发生某种变化。根据笔者的长期观察和思考，认为“五声乐调”在传统音乐中的所占比例最重的当属蒙古族和古代同样生活在漠北草原的操突厥语诸民族的后裔（如西部裕固族），“五声性”可能是古代生活在广袤的漠北草原各民族（部族）音乐所具有的特点。[19]众所周知，现当代维吾尔族主要由古代生活在漠北草原操突

厥语的匈奴、丁零、高车、铁勒、突厥、回纥（鹘）和古代生活在塔里木盆地，分别操印欧语系、汉藏语系、阿尔泰语系各不同语种语言的人类群体在历史的长河中融合、演化而来，同时又吸收了后来抵达这里的契丹、蒙古等民族的成份。对于维吾尔木卡姆音乐中的“五声乐调”，可否认为是漠北草原民族在音乐文化方面所留下的基因？若此说成立，在流传在地处新疆东大门，东连河西走廊、北接漠北草原的哈密地区的“哈密木卡姆”之中，较大程度地存在“五声乐调”和“六声乐调”就不足为怪了。

在维吾尔木卡姆中还可以经常地见到乐调的变化。这些变化就变换形式而言，有交替（相当于“离调”，即由原调进入新调，再回到原调结束乐曲），转换（相当于“转调”，即由原调进入新调，并在新调结束乐曲），叠置（即在相距八度的两个不同音区由两个属于不同乐调的乐曲“叠”成旋律）三类；就变换手法而言，有同结音调变化（前后乐调的结音绝对音高位置不变，乐调音列结构发生变化，相近于“同主音”或“同名调”变化），同音列调变化（前后乐调的音列结构不变，结音的位置发生变化，相近于同调性或“同宫”调变化），同调移位（前后旋律相同，音区位置有所变化）等多种，其中又以第一种最为常用。下面举几个典型的乐调变化的例子。
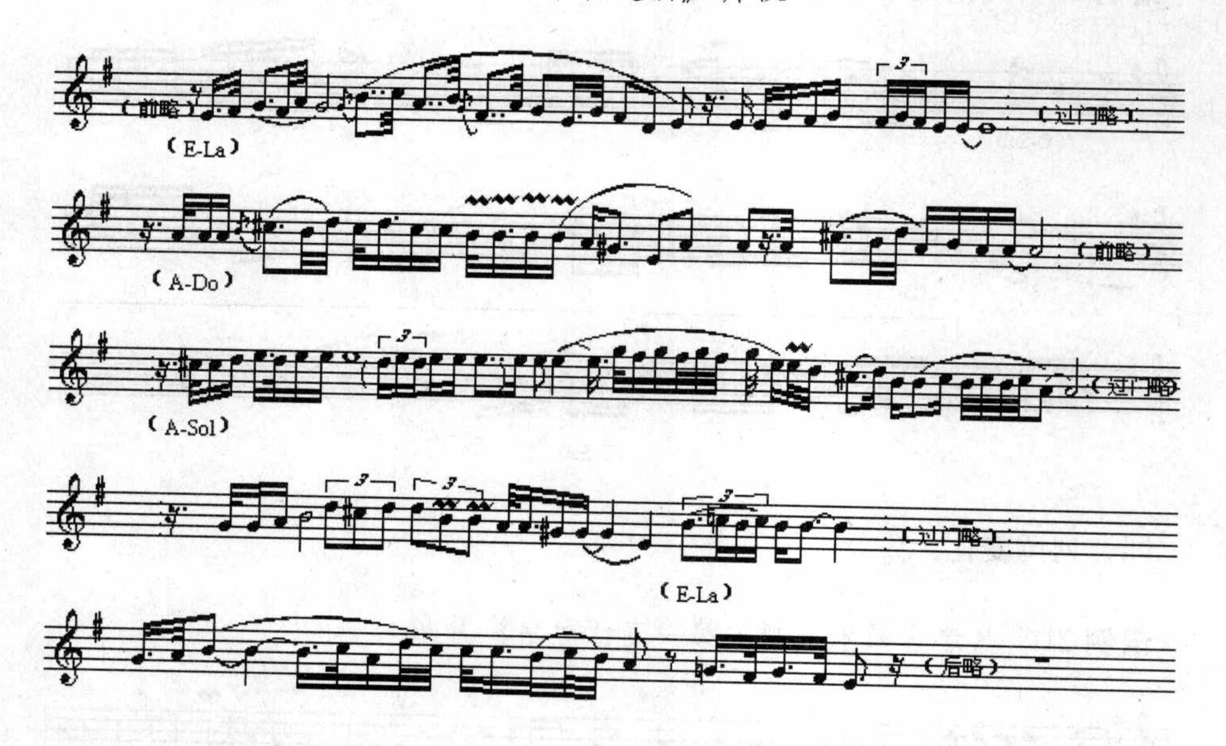
向属方向（上方五度）变化的同主音乐调交替，通过乐音 Fa 的升半音及还原完成：

谱例 17　《木夏吾莱克木卡姆·朱拉》片段，新疆木卡姆艺术团演唱。
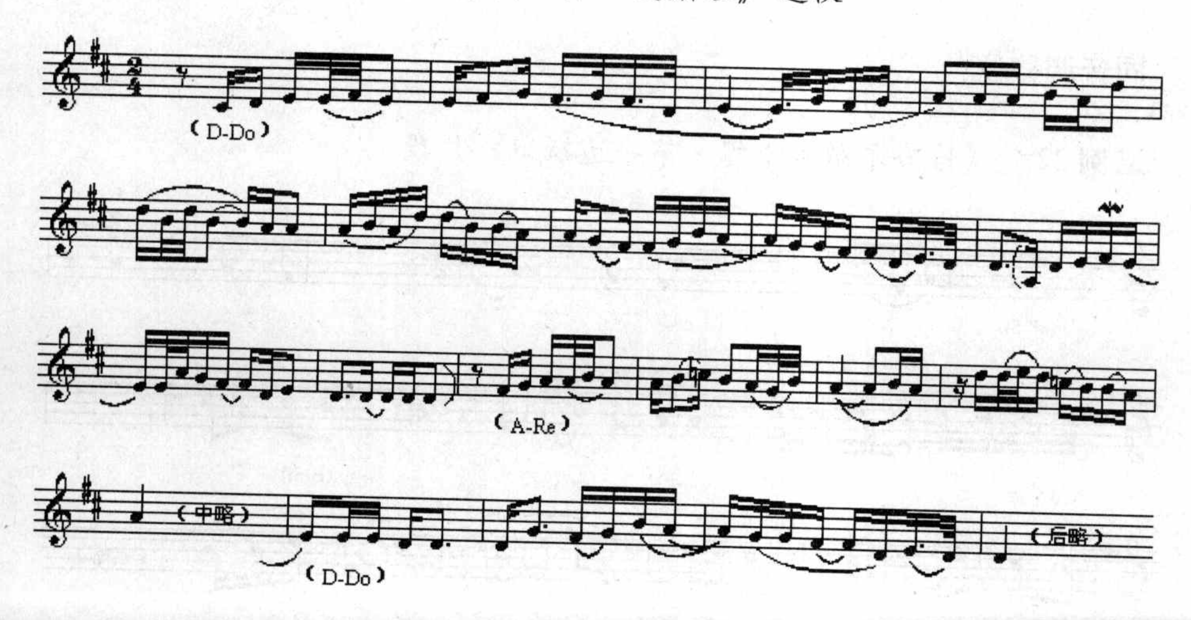


较为复杂的向重属方向变化的不同主音乐调交替，通过乐音 Fa 和 Do 的升半音及还原完成：

谱例 18　《乌孜哈勒木卡姆·木凯迪满》片段



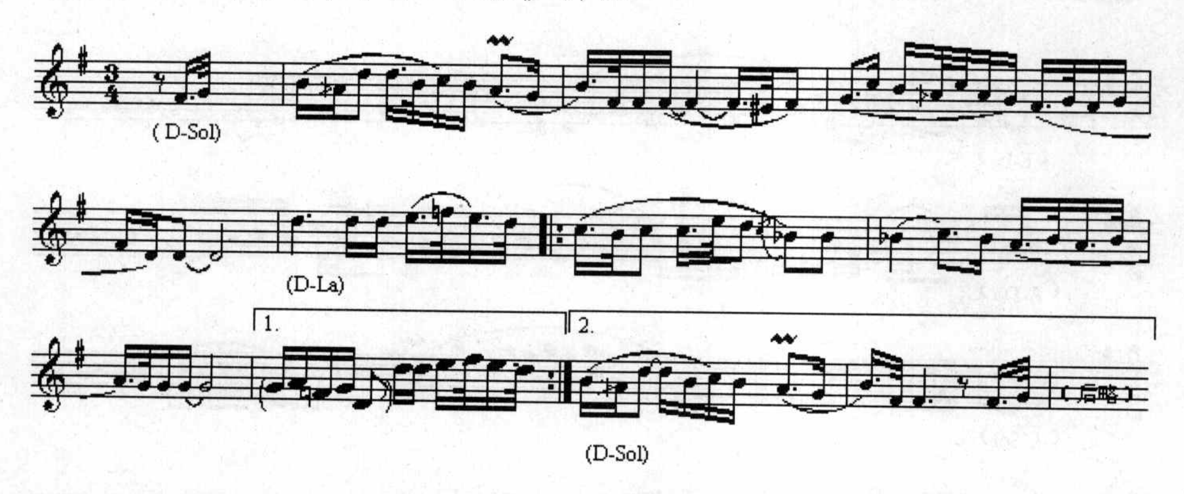
向下属方向（下方五度即上方四度）变化的同主音乐调转换，通过乐音 Si 的降低半音完成：

谱例 19　《且比巴亚特木卡姆·第一达斯坦》选段
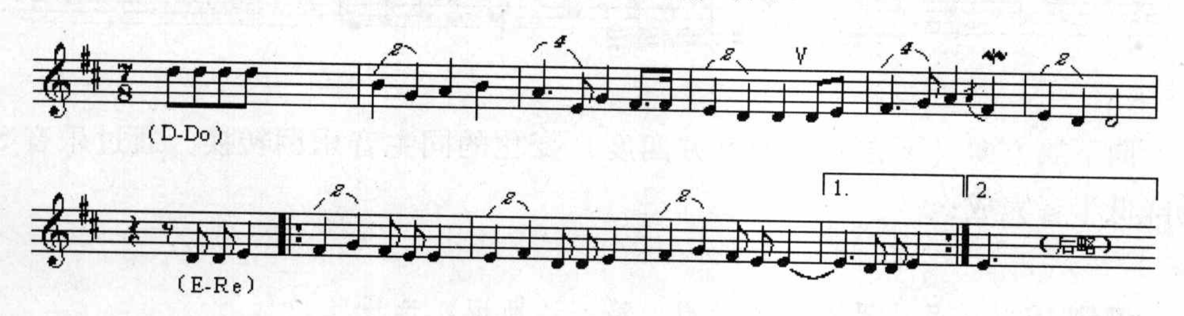


向重下属方向变化的不同主音乐调交替，通过乐音 Si 和 Mi 的降低半音及还原完成：

谱例 20　《纳瓦木卡姆·太孜》片段
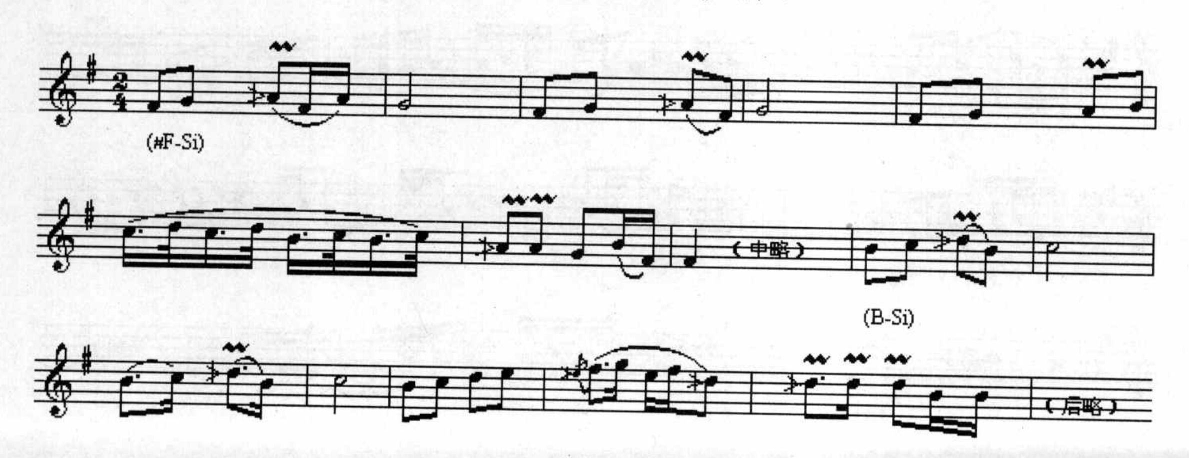


同音列调变化：

谱例 21　《潘吉尕木卡姆·第一麦西热甫》片段



同音调移位：

谱例 22　《恰哈尔尕木卡姆·第一达斯坦》片段



本文对维吾尔木卡姆音体系的研究，尚处于摸索阶段，难免粗浅。但从中我们已经可以看到这个巨大的“音乐活体”所具有的“多元一体”、“混成性”特点，这正是东亚、西亚、中亚、南亚等地区音乐文化撞击、交融、荟萃的结果，也与新疆地处“丝绸之路枢纽地段”的地理优势不无关系。被称作“中华瑰宝”和“丝绸明珠”的维吾尔木卡姆，正因为它所具有的独特的文化价值，从而在人类木卡姆音乐的大家庭中，据有着不可替代的重要地位。

注释：

① 摘自〔日〕《标准音乐辞典》，罗传开译，载《音乐与民族》(上海音乐学院音乐研究所，安徽省文学艺术研究所编，1984 年内部刊印)，第 267 页。

②〔英〕《格罗夫音乐大辞典》，吴佩华译，载《音乐与民族》第 273 页。

③〔德〕《里曼音乐百科辞典》(1979 年版)，顾耀明译，载《音乐与民族》，第 274 页。

④ 参见中国艺术研究院音乐研究所、新疆艺术研究所联合发布的《“新疆维吾尔族音乐乐律和调式问题讨论会”测音工作报告》，载《新疆艺术》1986 年第 5 期第 47 – 51 页；韩宝强：《刀郎木卡姆音律研究》，载《刀郎木卡姆的生态与形态研究》(中央音乐学院出版社，2004 年，北京版）第 87 至 100 页，新疆师范大学音乐学院在读硕士研究生王文静最近所做的测音也为本观点增添了更为有力的证据。

⑤ 音分，由 19 世纪英国语言学家、音乐学家埃利斯（A. J. Ellis）首倡，以表示音与音之间的距离。一个八度被埃利斯规定为 1200 音分，在本文中所有音程均按十二平均律的概念计算。

⑥ 详见缪天瑞《律学》(人民音乐出版社，1983 年，北京版）第八章。

⑦ 亚里士多塞诺斯：古希腊音乐理论家，其著作有《和谐的要素》(公元前 330 年前后）等。

⑧〔美〕康纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著，吴佩华、顾连理译《西方音乐史》(人民音乐出版社，1998 年，北京版）第 8 – 9 页。

⑨ 缪天瑞《律学》第 153 页。

⑩ 详见李玫《中立音源流之猜想》，载《中国音乐学》1998 年第 3 期。

⑪ 见《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2004 年 11 月，第 84 页。

⑫ 韩康信：《丝绸之路古代居民种族人类学研究》，新疆人民出版社，1993 年，乌鲁木齐版，第 5 页。

⑬ 韩康信：《丝绸之路古代居民种族人类学研究》，新疆人民出版社，1993 年，乌鲁木齐版，第 1 – 3 页。

⑭ 因“吐鲁番木卡姆”中每套木卡姆的乐调及主题旋律所呈示的音列与对应的“十二木卡姆”中各套木卡姆的乐调及主题旋律相近，故不再单独摘录。

⑮ 本文所列“十二木卡姆”的音列和谱例，均以新疆维吾尔自治区“十二木卡姆”研究学会、新疆维吾尔自治区文化厅编《维吾尔十二木卡姆》(新疆人民出版社，1993 年，乌鲁木齐版）为准。买提肉孜·吐尔逊记谱，周吉校定。

⑯ 本文所列“刀郎木卡姆”的音列和所引“刀郎木卡姆”的曲谱，均以麦盖提县版本为据，阿不都吉力力、吐尔地·索皮、艾海提·托乎提等演唱，周吉、常树蓬、徐明先记谱。见《刀郎木卡姆的生态与形态研究》。

⑰ 见王曾婉《木卡姆的调式理论与苏祇婆的“五旦七声”》，载《丝绸之路乐舞艺术》(《新疆艺术》编辑部编，新疆人民出版社，1985 年，乌鲁木齐版)，第 112 – 114 页。

⑱ 见朱载堉撰，冯文慈点注:《律学新说》(人民音乐出版社，1986 年，北京版)，第 44 页。

⑲ 对于这个问题，尚是一种设想，但在蒙古、裕固等民族传统音乐中大量存在“五声乐调”，却是一个不争的事实。笔者注意到：生活在祁连山腹地的西部裕固、生活在罗布泊一带的罗布人和生活在阿尔泰山腹地的图瓦人在语言方面有许多共性（其中就包括所谓的“五声性”)，而且被马洛夫等语言学家认为这种共性恰恰可能是古代突厥语的特点。就目前笔者所掌握的音响，这三个不同人类群体的音乐文化也有着不少的相近或相似之处。这些相近或相似的因素是否可能也表现着古代突厥民族音乐文化的特点？尚待我们做深入的考察和研究。

“刀郎木卡姆”多声形态研究

樊祖荫

在新疆南部塔克拉玛干沙漠边缘的绿洲地带，生活在叶尔羌河、塔里木河两岸自称为“刀郎人”的维吾尔族聚居区，广泛流传着一种集歌、舞、乐于一体的民间传统套曲——“刀郎木卡姆”。

根据实地调查，刀郎木卡姆在被称作“刀郎地区”的麦盖提、巴楚、阿瓦提三县最为流行。有关刀郎木卡姆的生态与形态的总体特征，在周吉所撰写的《刀郎木卡姆的生态与形态研究》①一文中已作了详细论述，本文仅对其多声形态作进一步的研究。

刀郎木卡姆的多声形态极为丰富，是笔者所见过的民间多声部音乐中和声音响最为复杂，织体形式最富变化的一种多声部音乐形式。下面从与多声部音乐的构成紧密相关的三个方面进行阐析。

一、调式与调性

1. 调式构成特点

在调性音乐中，调式总是起着组织、控制乐音运动的重要作用。多声部音乐中的调式现象，既与单声部音乐的调式有着广泛的一致性，又有其自身的特殊性，这在刀郎木卡姆中也明显地表现出来。

就总体而言，刀郎木卡姆所采用的是七声音阶（在歌唱旋律与器乐合奏旋律中均存在无半音的五声音阶的片断，但无论从横向的延伸还是从纵向的组合来看，这种五声音阶的片断均较为短暂，因而从总体上不影响其调式的构成），并常以 Do、Re、Mi、Sol 四个乐音作为乐调的中心音。但有以下两点与一般的调式构成不同，值得特别的注意。

其一，由于受各种乐律的影响，刀郎木卡姆的乐调中存在着一级多音现象，这尤其表现在以下各级音上：

以 Do 为中心音的调式Ⅲ级音（降低倾向）；
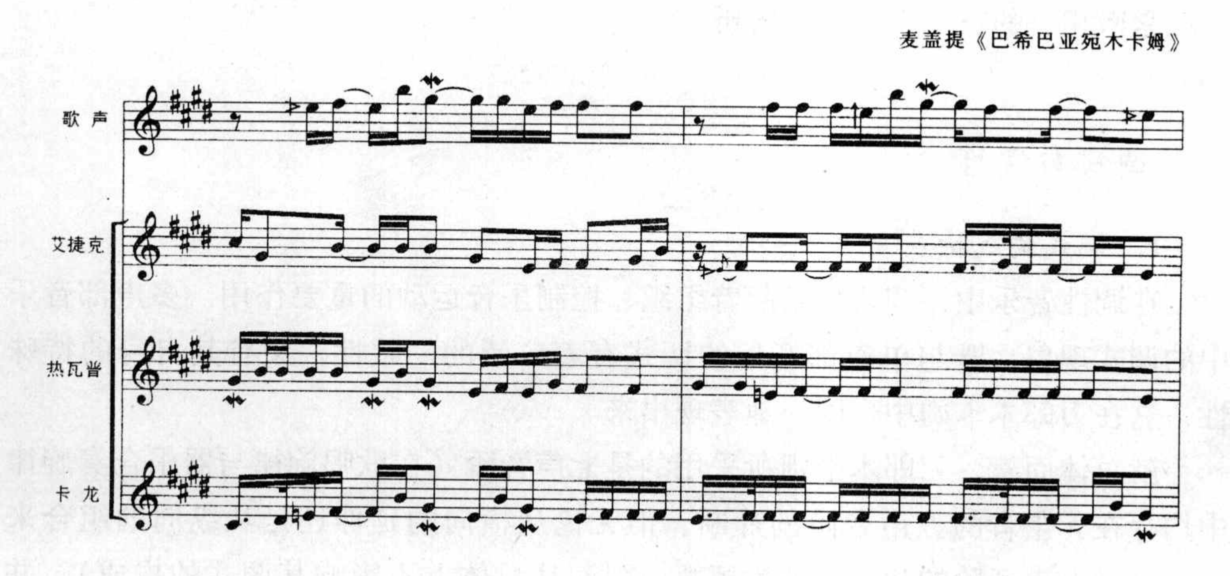
以 Re 为中心音的调式Ⅲ级音与Ⅶ级音（上升倾向）及Ⅵ级音（降低倾向）；

以 Mi 为中心音的调式Ⅲ级、Ⅵ级与Ⅶ级音（升高）；

以 S01 为中心音的调式Ⅴ级音（升高）及Ⅲ级音（降低）。

经过精密仪器的测定②，这些“一级多音”现象，在乐器与歌唱中所呈现出来的情况是不完全相同的：在乐器上，所变化的各音在音位上比较固定，其中多数呈现出中立音（$\frac{1}{4}$音）的音位，如以 Re 为中心音的Ⅲ级音与Ⅶ级音升高之后，则分别构成中立三度音（♭Fa）与中立七度音的（♭DO）等（有的甚至由此改变乐器的定弦，使中立音的音位固定下来，如艺人们在演奏“丝姆巴亚宛木卡姆”时将刀郎热瓦普外面三根弦的定弦，从原来的 Do. Re. Sol 改定为 Do. Re. ♭Fa）；至于歌唱声部中所变化的各音，在音位上则更多的呈现出游移现象（其游移幅度约为 30 - 100 音分），有的接近中立音，有的更高，有的则仅仅是微升微降情况，这与歌唱者的情绪、歌唱场合的氛围等有着很大关系。由于这种音高变化无处不在，加上声乐与乐器之间以及各乐器声部之间个性化的演唱、演奏，因此当各声部汇合之时，常能形成纵向的一级多音现象，使和声音响大为复杂。如例 1 各声部中的 E、♭E、↑E 与 G、G̃音位的变化③（见例中由虚线相连的各音），以及它们与其他声部各音所构成的复杂和音关系：

例 1
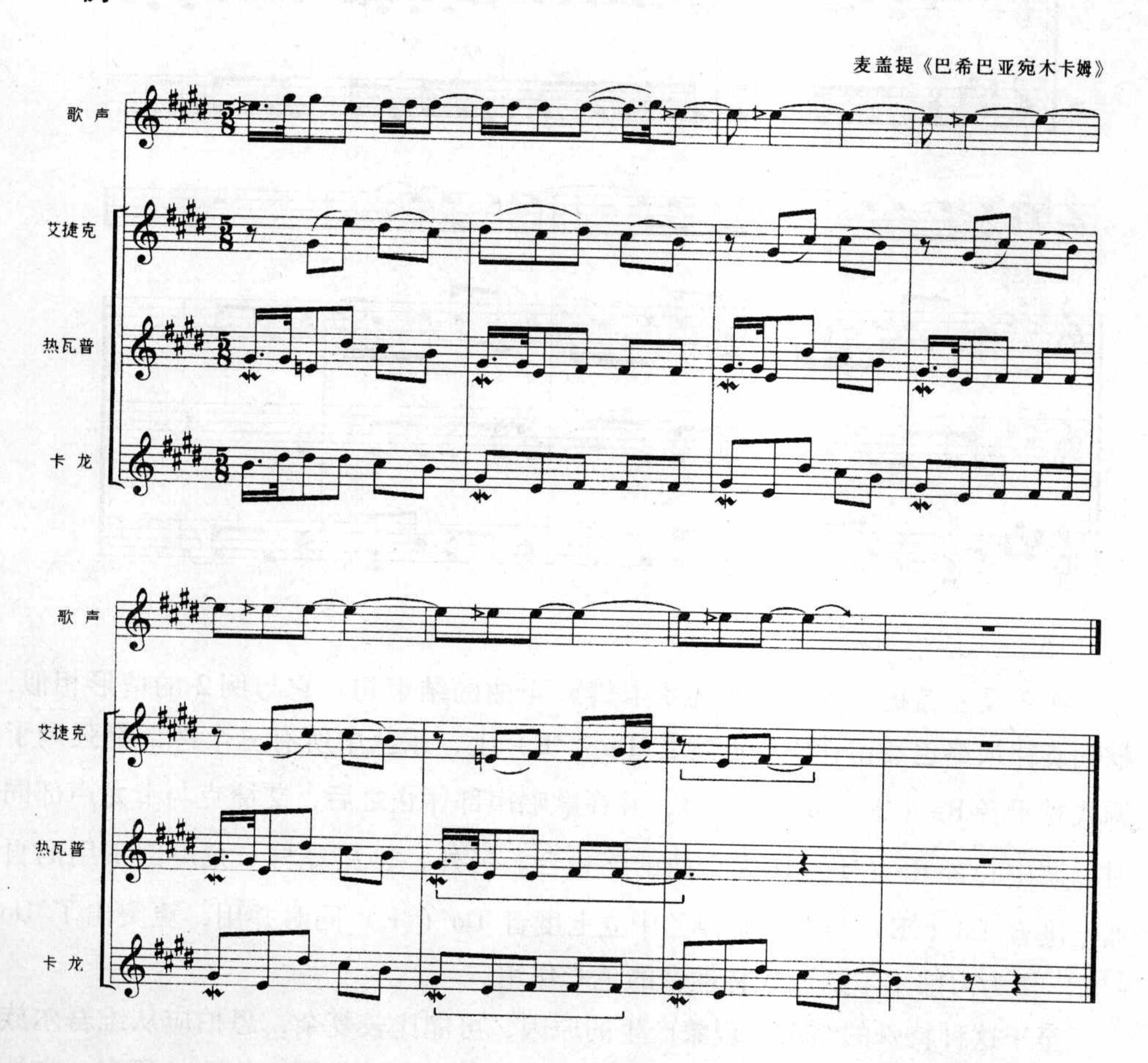


其二，旋律调式的中心音，有的按常规可用作段落或全曲的结束音（如刀郎木卡姆中以 Do、Mi、S01 作为调中心的乐曲多数如此），有的则不然，其结束音常不是调式中心音，而更多的结束在中立七度音上（如以 Re 作为调中心音的乐曲多数如此）。这样的结音方式颇为别致，在多数汉族音乐中很少会出现这种现

象，即使出现不是调中心音为结束音的情况，也常可按调式交替等理论予以解释。但如若联系到十二木卡姆等维吾尔族传统音乐中经常出现不以调中心音为乐曲结束音的现象，那么再来分析刀郎木卡姆的某些“特殊的”结束音现象，也就不足为奇了。

应当指出，这种结束在调式中立七度音上的旋律，并不构成调式的交替。这从多声部音乐的整体上来看，显得更为清楚。如例2：

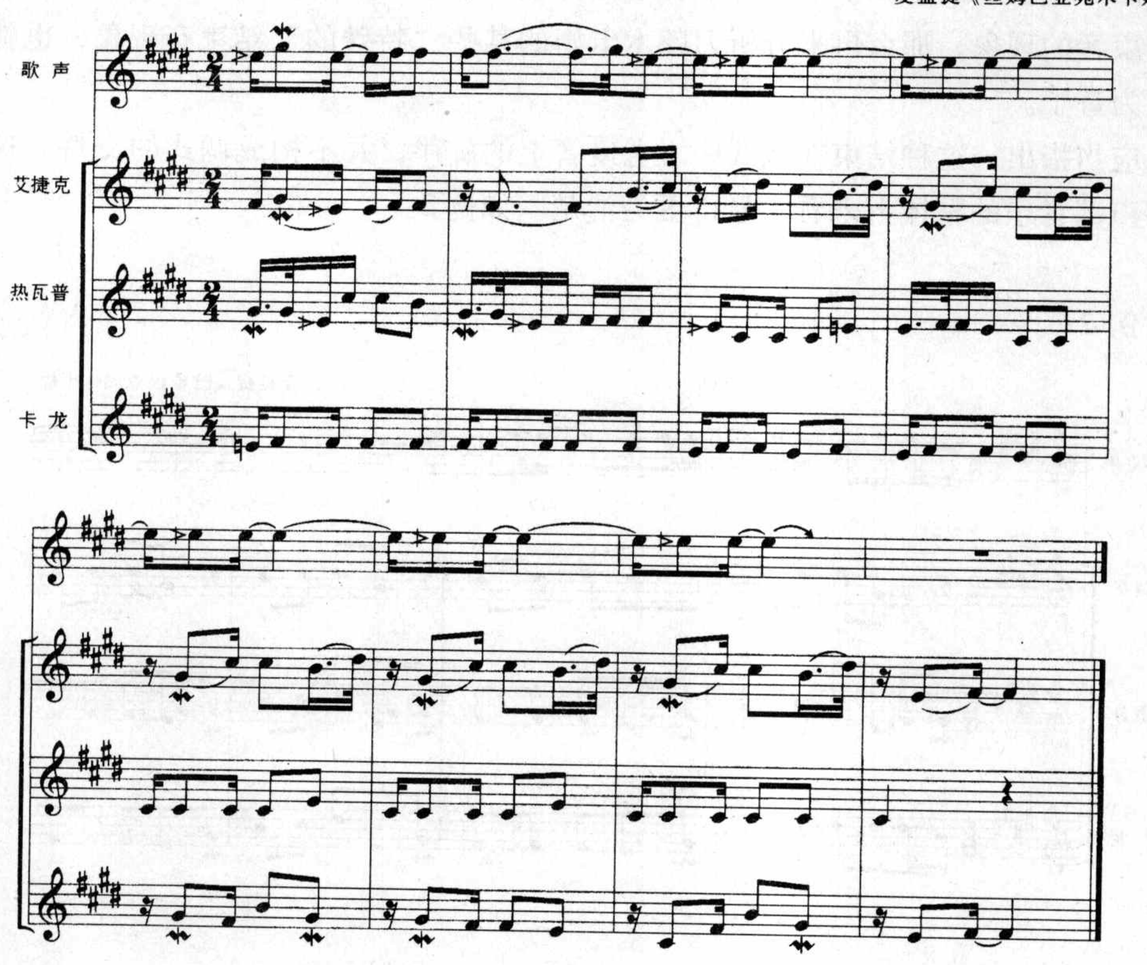
例2



例2为“麦盖提巴希巴亚宛木卡姆”全曲的结束句。歌唱旋律最终滞留在中立七度音$^{\flat}$DO（谱例中的$^{\flat}$E）上，但乐队中的所有三个声部，除了突出调式骨干音Re、S01、La（即谱例中的$^{\sharp}$F、B、$^{\sharp}$C音）之外，还都在结束处先后强调了调中心音Re（$^{\sharp}$F）的终止作用。因此，就乐曲的整体而言，调式构成并没有发生变化。再如例3：

例 3

麦盖提《丝姆巴亚宛木卡姆》



例 3 是麦盖提《丝姆巴亚宛木卡姆》全曲的结束句。它与例 2 的情形相似，歌唱旋律最终也滞留在中立七度音♭Do（♭E）上，乐队中所有三个声部都强调了调式骨干音 Re（♯F）或 La（♯c），并在歌唱声部休止之后，艾捷克与卡龙声部同时以调中心音 Re（♯F）作为全曲的终止音。另外，热瓦普与卡龙声部采用的自然七度音♮Do（♮E）与歌唱旋律的中立七度音♭Do（♭E）同时并用，更突出了♭Do（♭E）作为刀郎木卡姆调式特性音的色彩作用。

至于这种特殊的结束音现象产生的原因，可能比较复杂，恐怕应从维吾尔族的审美情趣、刀郎木卡姆的表演方式和场合等方面去进行深入细致的研究，方能得出合乎客观实际的结论来。

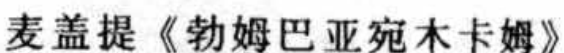
2. 调式的交替与复合
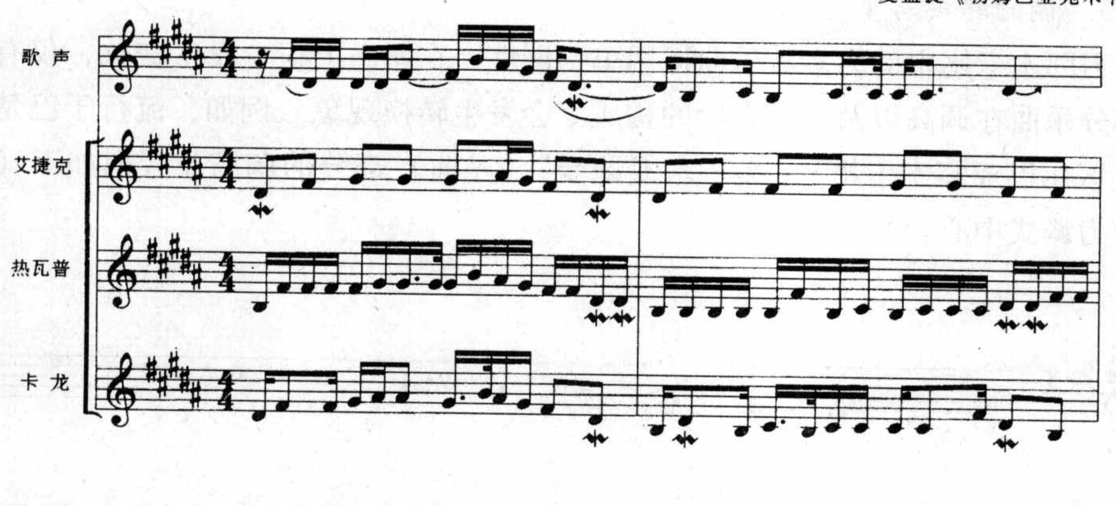
刀郎木卡姆中的多数乐曲为单一调式，但在少部分乐曲中也有调式交替的情况发生。即：在乐曲进行过程中，调式音阶各音之间的音程关系不变，而通过强

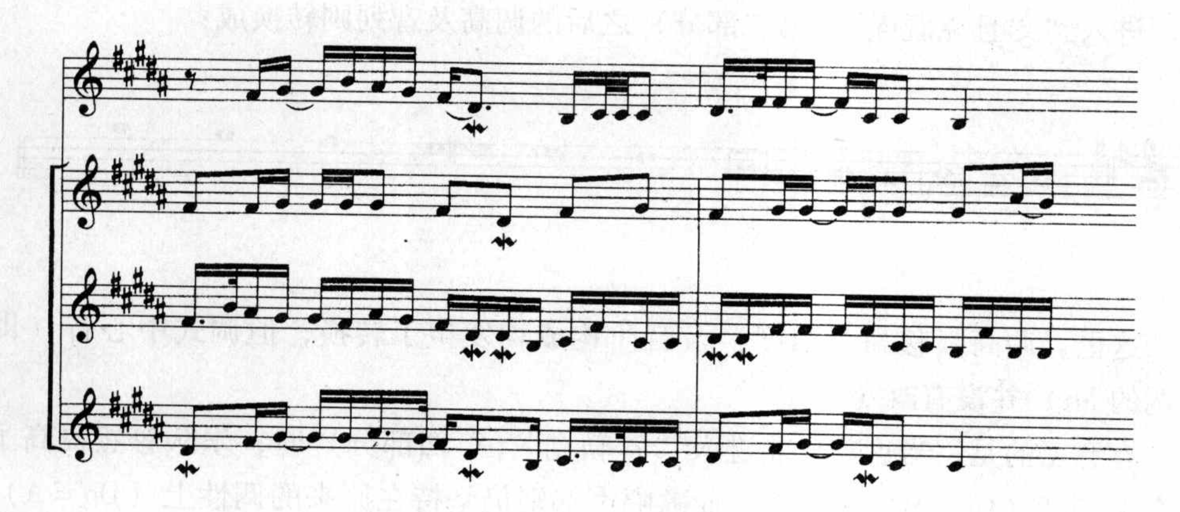
调不同的调式骨干音及句尾、段尾落音的改变（这种落音的改变，不同于前节所述的结束在中立音上的现象，而是指结束在调式的另一自然音级上），使调中心音的位置发生变化，从而形成调式的交替。这种调式交替常与乐曲的不同结构部位相联系，如麦盖提《木夏吾热克木卡姆》中从“赛乃姆”部分（以 Re 为调中心音）到“赛勒克”部分（以 Do 为调中心音）所出现的不同调式之间的交替。

当不同声部在纵向之间形成不同的调式中心音时，即构成调式的复合。这种纵向的调式复合，对《刀郎木卡姆》来说虽然不是典型现象，而且常只出现在某一结构的局部地方，但它对于调思维的发展与和声音响的复杂化也起到重要作用，故而应予以重视。如例 4：

例 4
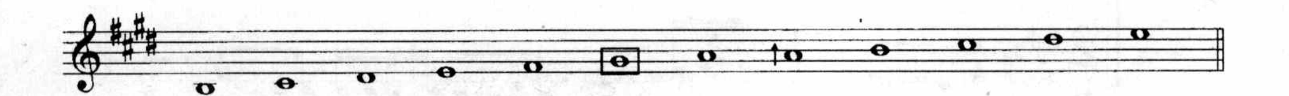






例 4 选自麦盖提《勃姆巴亚宛木卡姆》“赛乃姆”（即第三部分）的后半段。全曲歌唱旋律的调中心音一直坚持在 Do 音上（即谱中的 B 音），而此处卡龙声

部在后三小节中却明显地表现出以 Re 音（#C）为中心的调式倾向。其他二声部的构成也很有意思：热瓦普声部的调式与歌唱旋律相同（强调 DO、S0l 为骨干音）；而艾捷克声部在后两小节中却更多地强调了 La 音——以 Re 为调中心音的调式骨干音。这样，四个声部分别形成了由两个调式的中心音（Do 和 Re）与两个调式的骨干音（S0l 和 La）纵向构成的调式复合（见例 4 最后第三拍）。像类似的情况在此例的前后均有出现。

这种调式复合的现象值得探讨：由于《刀郎木卡姆》中以 Re 为调中心音的乐曲颇多，“乃额曼其”（乐师们）在即兴演奏中有可能把它的音调用到其他调式的乐曲中去，从而形成不同调式的复合。由于从纵向和声音响上来说，这种大二度音响与其他的音结合方式所构成的音响相似，因此在整体风格上依然是和谐而统一的。

3. 调的转换与重叠

刀郎木卡姆中的大多数乐曲运用单一调性，在调高上很少发生变化，仅有一少部分乐曲在调高以及乐调音阶的构成上会发生转换现象。例如，流行于巴楚县的《区尔巴亚宛木卡姆》，其“木凯迪曼”（序曲）部分的调高及音列如下（带口者为调式中心音）：
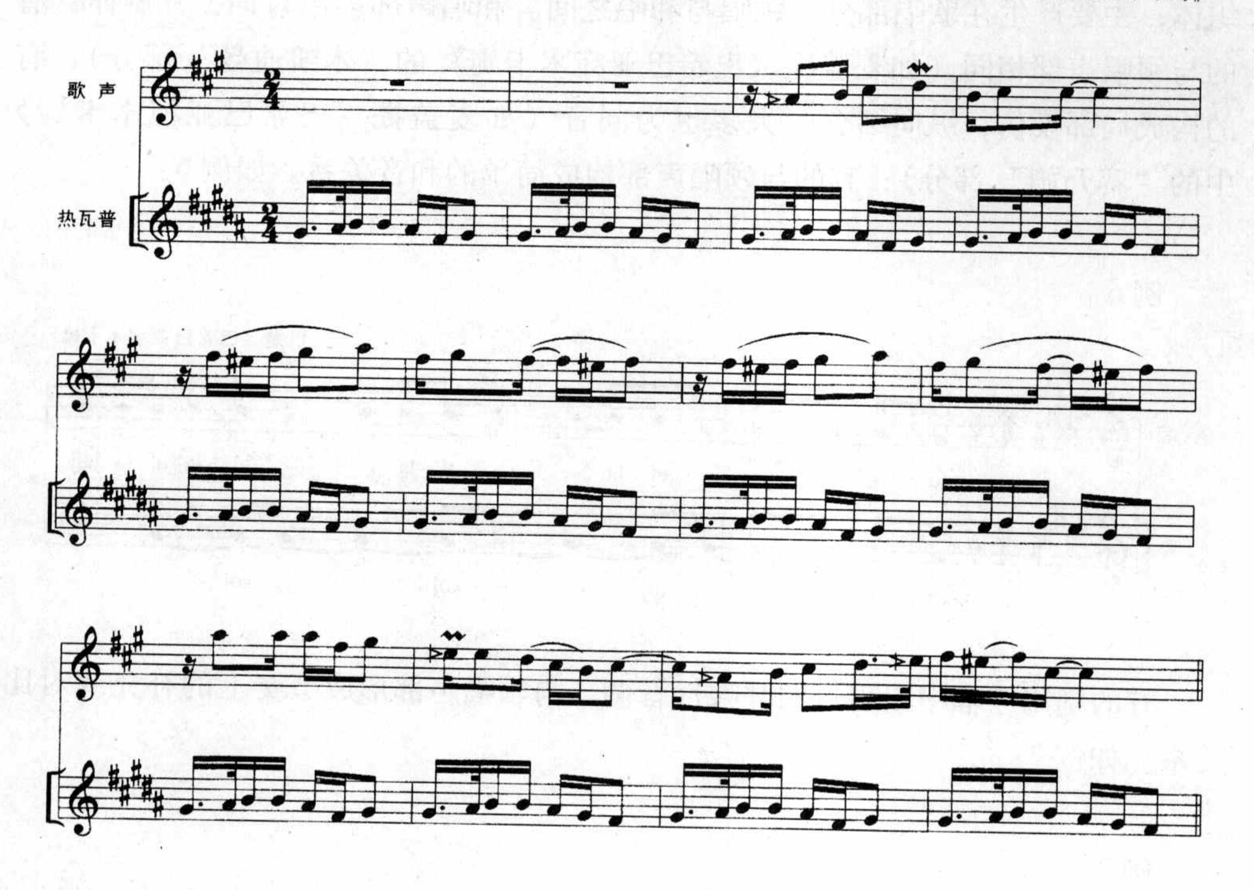


进入到“且克脱曼”（第二部分）之后的调高及音列则转换成：



这里，调高（移高了四度）及音阶构成均发生了转换，但调式中心音（即首调的 Mi）并没有改变。

有意思的是，当这首乐曲进入“赛勒克”（第四部分）时，乐队忽然提高了一个大二度（Do = B）来演奏，而歌唱声部则仍坚持在原来的调性上（Do = A），这样就构成了大二度的调重叠。例 5 是“赛勒克”第二个段落的歌唱声部与热瓦普声部：

例 5



例 5 中，由于热瓦普声部仅用了四个音来组成固定音型，而且其中三个音（即谱中♯F、♯G、B）也存在于歌唱声部的调性之中，因此，两调纵向重叠起来，其“多调性”的音响尖锐度不是很强。诚然，它比起例 4 的大二度调式重叠来，其调性复合的感觉还是要强烈得多。

二、织体形式

音乐都是通过一定的织体形式陈述出来的。多声部音乐中的织体，是泛指音乐纵横向关系的结构形态（即多声结构型）。在民间多声部音乐中，织体又是体现多声思维比较成熟和重要的方面（另一方面为和声，见本文第三部分）。
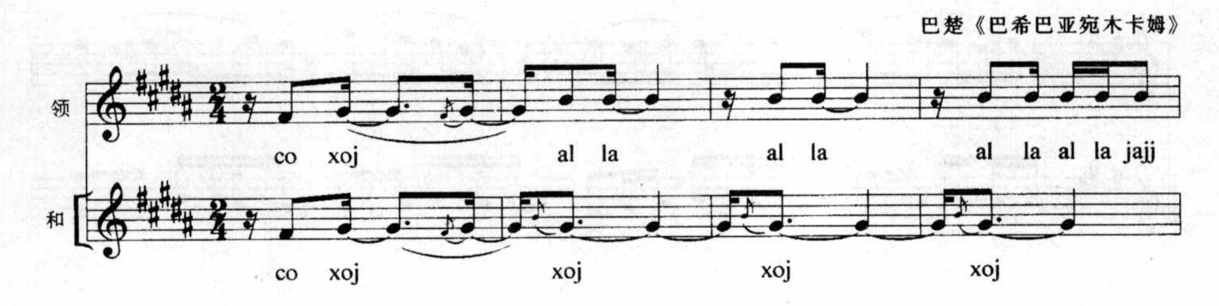
“刀郎木卡姆”的多声结构形态丰富多样，且具有自身的特点，具体的织体形式如下：

1. 和应型织体

和应型织体，是指具有领、和关系的不同声部在和应时形成的短暂重叠现
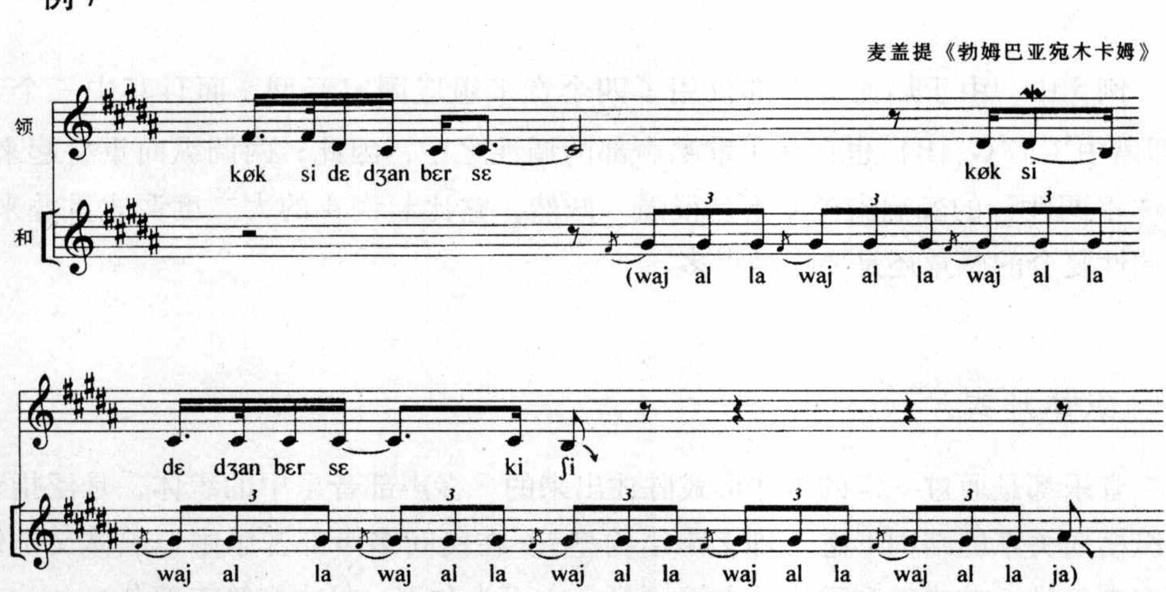
象。其时虽然纵向的和声关系往往较为简单，但由于和部的加入，会使纵向的节奏与音响色彩得到变化和丰富，并使音乐气氛得以加强。刀郎木卡姆中的和应性织体，主要产生在歌唱部分的领唱与和唱之间。和唱声部多用衬词，其旋律，有的与领唱声部相同（如麦盖提《巴希巴亚宛木卡姆》的“木凯迪曼”部分）；有的构成局部模仿，纵向结合时大多也为同音（如麦盖提《巴希巴亚宛木卡姆》中的“赛乃姆”部分）；有的与领唱声部构成简单的和音关系。如例6：

例6



有的则用序唱中出现过的呼喊性音调，与领唱声部形成节奏上的补充或对比关系。如例7：

例7
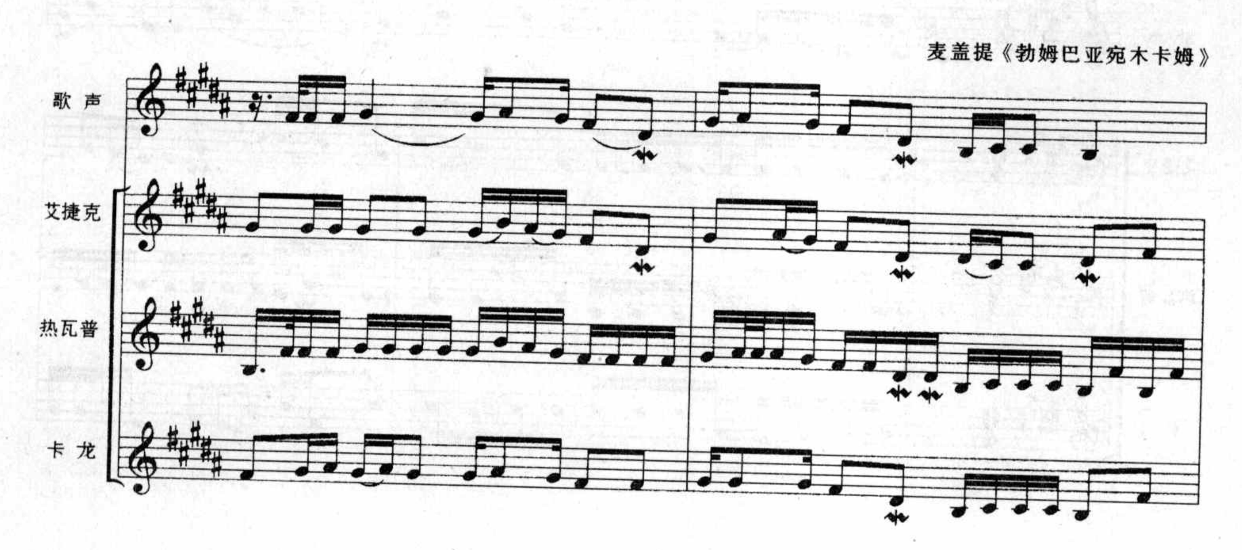


2. 支声型织体

支声型织体，是指各声部以同一旋律的变体在同一时间作纵向结合发展的一种多声结构形式。刀郎木卡姆中的支声型织体，主要出现在歌唱声部与器乐声部

之间，具体的构成形式多种多样。
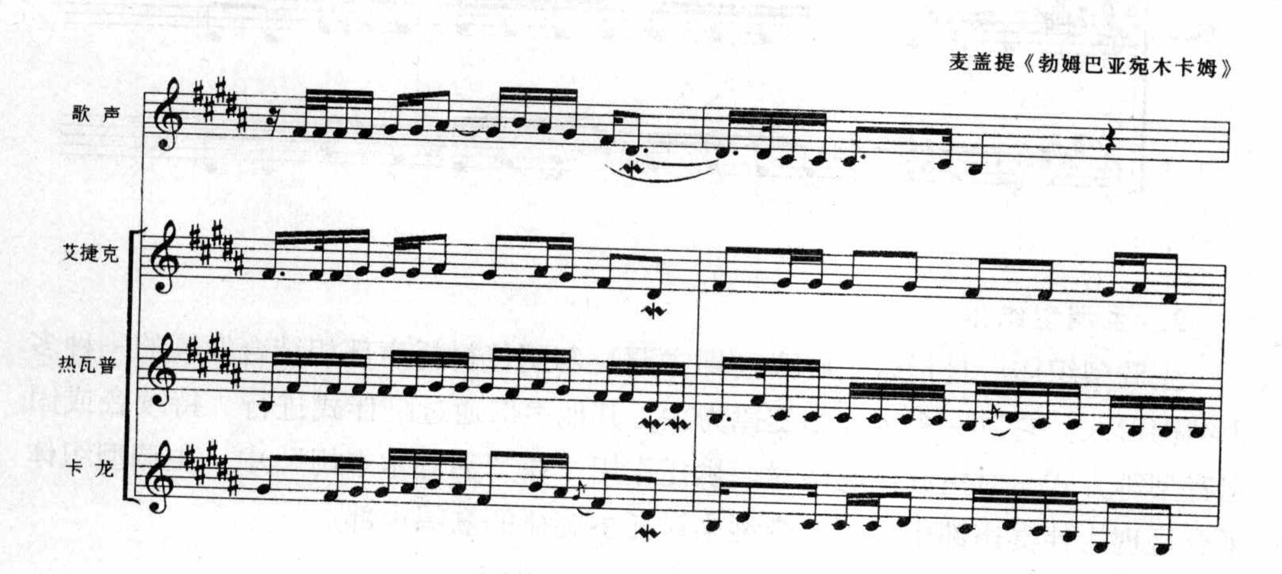
有的是三个器乐声部（刀郎艾捷克、刀郎热瓦普与卡龙）在跟随歌唱声部时作一点支声性的变化，形成四声部整体上都由同一旋律变体所构成的支声型织体。各声部之间的旋律走向与骨干音大致相同，在节奏上有一些疏密的变化。这种样式，在支声型织体中占有重要地位。如例 8：

例 8
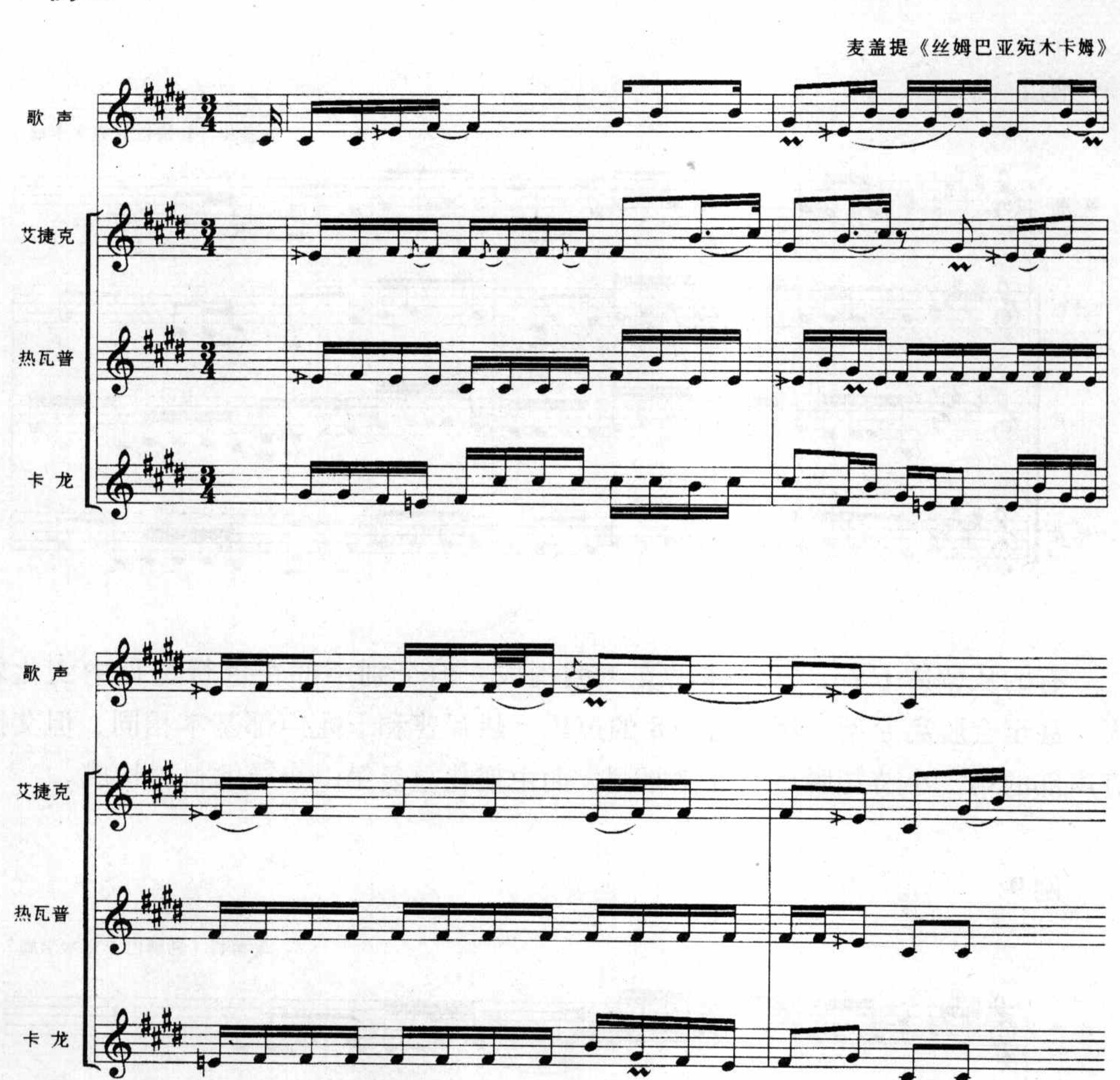


有的从整体上看，其织体由支声型构成，但个别声部在进行过程中变化较大，甚至会脱离原型。例 9 与例 8 的声乐、热瓦普和卡龙声部基本相同，但艾捷克声部的第二小节却脱离了旋律原型，而由变化重复第一小节的材料构成。

例 9



有的声部根据不同的乐器性能，在以同一旋律为母体的原则前提下，纵向支声的幅度较大，其时的和声音响也比较丰满。例 10 的三个器乐声部即是如此：

例 10
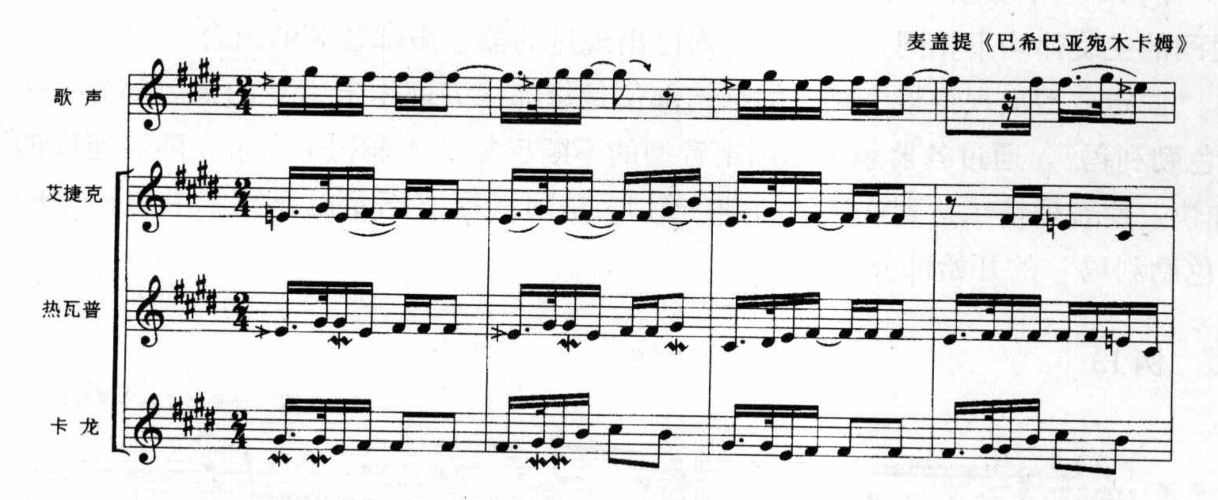


3. 主调型织体

主调型织体，是指以主旋律（即主调）与陪伴衬托声部相结合发展的一种多声结构形式。它以一个声部的旋律为主，其他声部通过陪伴式进行、持续音或固定音型等方式，对主旋律起陪衬、烘托作用。在“刀郎木卡姆”中，主调型织体主要呈现为伴奏声部中用固定音型来衬托主旋律的歌唱声部。

固定音型的材料有时来自主旋律声部。如例 11：
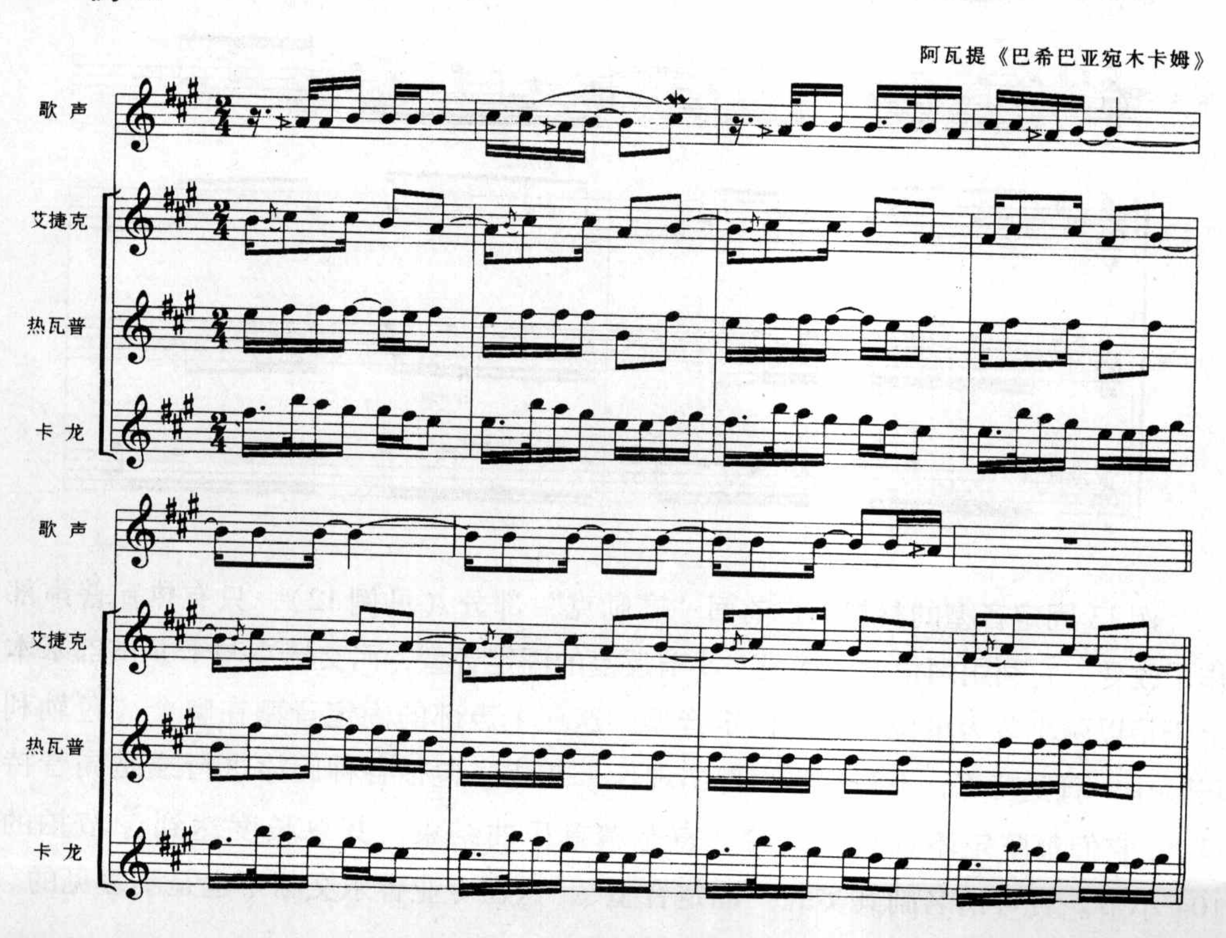
例 11



例 11 第一小节三个器乐声部的旋律材料来自歌唱声部，其时实际上所形成的是支声型织体。接下来，歌唱声部旋律发展了，音调改变了，但伴奏声部却不再跟随歌唱声部，而是反复第一小节，于是构成了固定的音型。艾捷克与热瓦普声部前三小节即是如此。卡龙声部略有区别，它的第二小节是发展了的，然后，第三、四小节反复前两小节，构成了以两小节为单位的固定音型。

有的固定音型的材料与主旋律没有直接关系。如例 12：
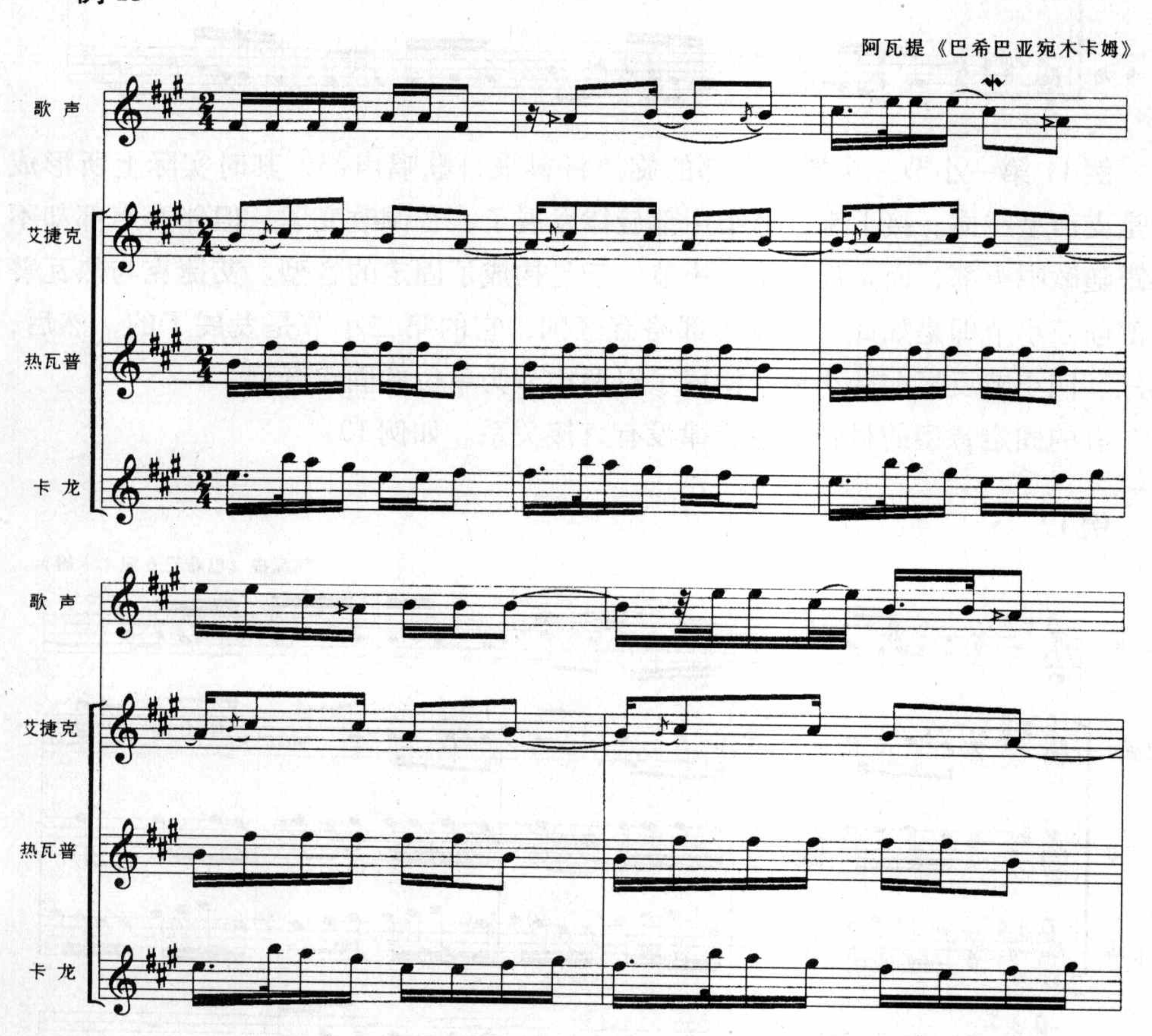
例 12



例 12 三个器乐声部各自构成以两小节为单位的固定音型。其音型材料与同时间的主旋律均不相同，它们是前面已出现过的器乐声部音调的组合。

固定音型出现得最为频繁的结构部位是每部“刀郎木卡姆”的最后部分——“色勒利玛”。通过各器乐声部固定音型的不断反复，逐渐积聚力量，随着速度的加快，使音乐情绪达到欢快的高潮。例 13 是阿瓦提《巴希巴亚宛木卡姆》中的“色勒利玛”的开始部分：

例 13



例 13 固定音型的材料来自前面“赛勒克”部分（见例 12），只有热瓦普声部作了改变，它利用两根空弦构成一小节反复的固定音型，而艾捷克与卡龙声部基本上仍是以两小节为单位构成的固定音型。这三个声部的固定音型在整个“色勒利玛”中一直坚持着，不管歌唱声部出现什么变化（包括各种旋律进行或是同音持续），它们都坚定不移地反复着，直至整首乐曲结束，其总长度达到 $\frac{2}{4}$ 节拍的 104 小节。真可谓名副其实的“固定音型”，这在专业音乐文献中也是不多见的。
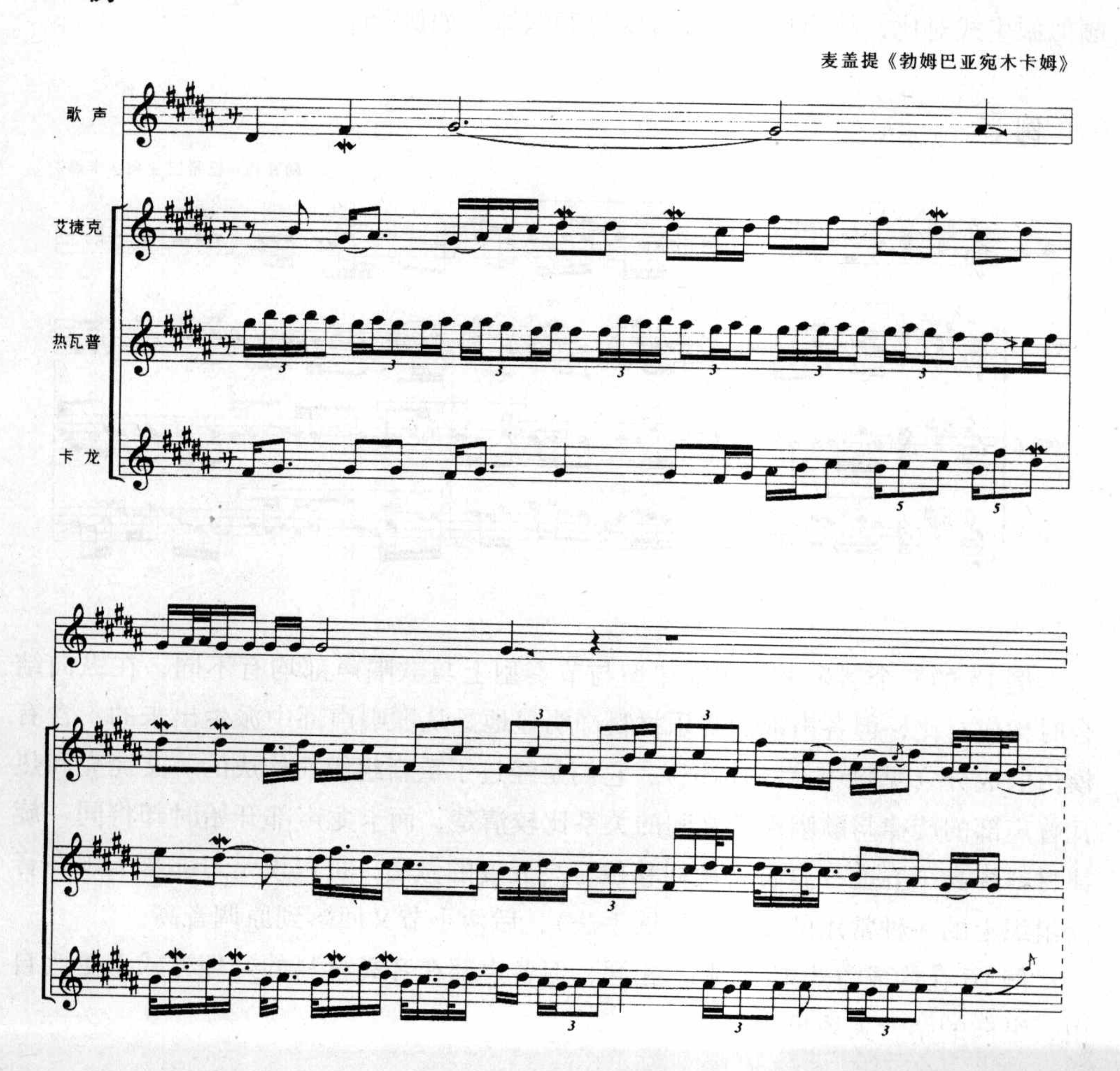
4．复调型织体

复调型织体，是指两个或两个以上具有独立意义的旋律性声部作纵向结合发展的多声结构形式。复调型织体通常又可分为对比式和模仿式两种类型。在刀郎木卡姆中，对比式织体形式较少，多数呈现为由对比与模仿混合构成的综合性织体形式。

1）对比式

对比式复调，是指具有对比意义的不同旋律作纵向结合发展的一种复调织体形式。“刀郎木卡姆”中的对比式复调，由于其对比声部的旋律材料来自于主旋律，因而具有派生性质。如例14：

例14
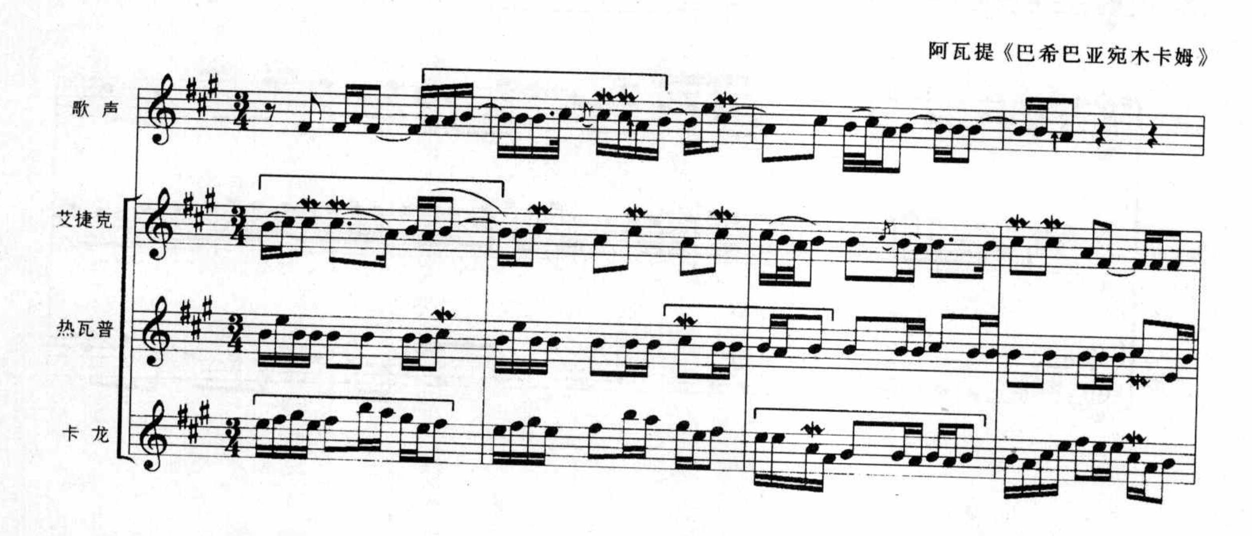


例 14 是麦盖提《勃姆巴亚宛木卡姆》中的“木凯迪曼”（序曲）的第三大句，在各声部的旋律材料中有着相互联系的因素，如卡龙声部开始的旋律与歌唱声部构成派生关系，在以下的发展中它以高四度形式出现（Re 为调式中心音，其音调来自于后面部分）；又如艾捷克声部第三拍开始则是歌唱声部的上五度移位等。但从总体来看，每个声部在音高组织方面有着较大的对比，尤其是在节奏方面更形成了疏与密的强烈对比（包括三个器乐声部由于不同的节奏组合方式形成的节奏对位）。

2）综合式

综合式复调织体的构成方式较为特殊，各声部的音乐材料均来自同一旋律，并经过重新组织，其中又以原形或变形的核心音型贯穿于各声部之中，在纵向结合时，则形成音高和节奏上的对比。这种织体形式，既含有局部模仿的成分，又颇似派生式对比，故而称之为综合式复调织体。如例 15：
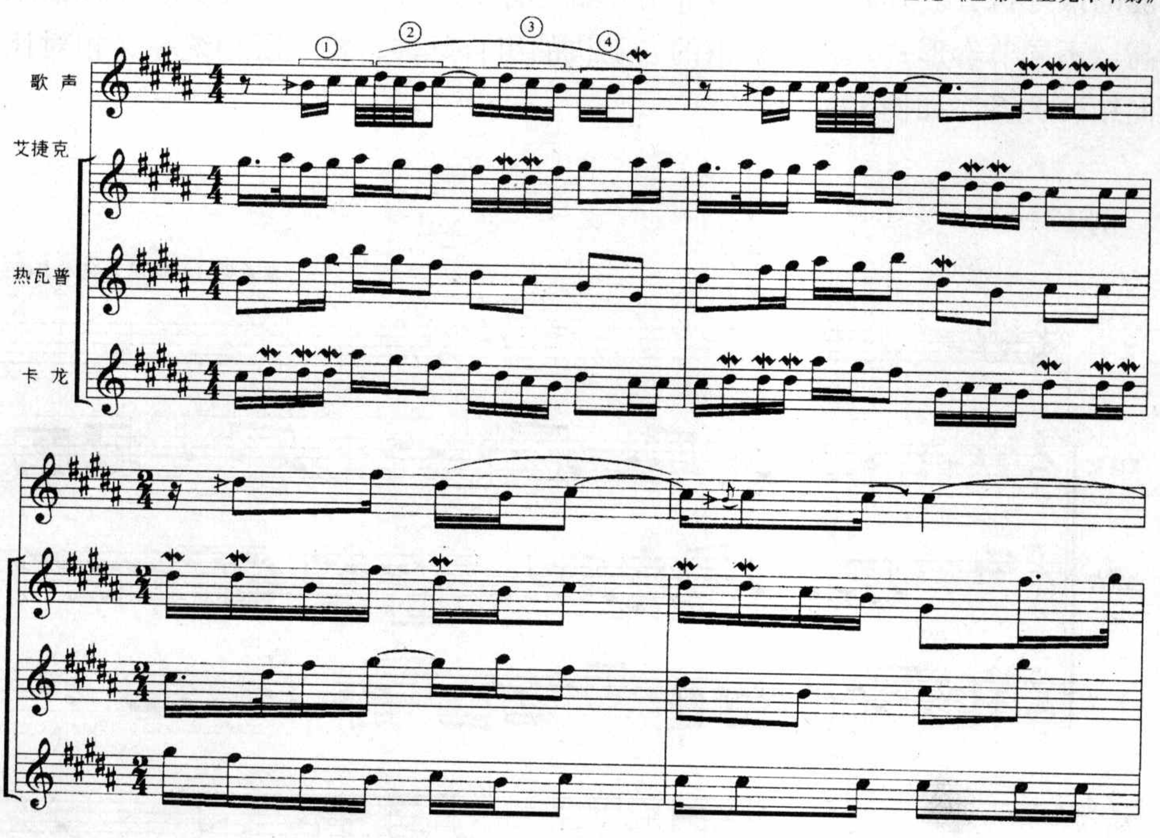
例 15



例 15 的三个器乐声部在旋律型与节奏型上与歌唱声部均有不同，在纵向结合时构成对比，但各声部的音乐材料却明显地是从歌唱声部中派生出来的，含有模仿的成分（见例中 ⌐ 的标记），它们是经过了重新组织而构成的。艾捷克和热瓦普声部的旋律与歌唱声部之间的关系比较清楚，而卡龙声部开始时却将同一旋律材料提高了五度（这种将旋律移位至高五度的做法，可以说是刀郎木卡姆在音高组织上的一种常用的变化、发展手法），后两小节又回落到原调音高。

例 16 在构成方式上与例 15 相同，但各声部在音高材料的处理方式上更为自由，纵向的结合关系更为复杂：

例 16
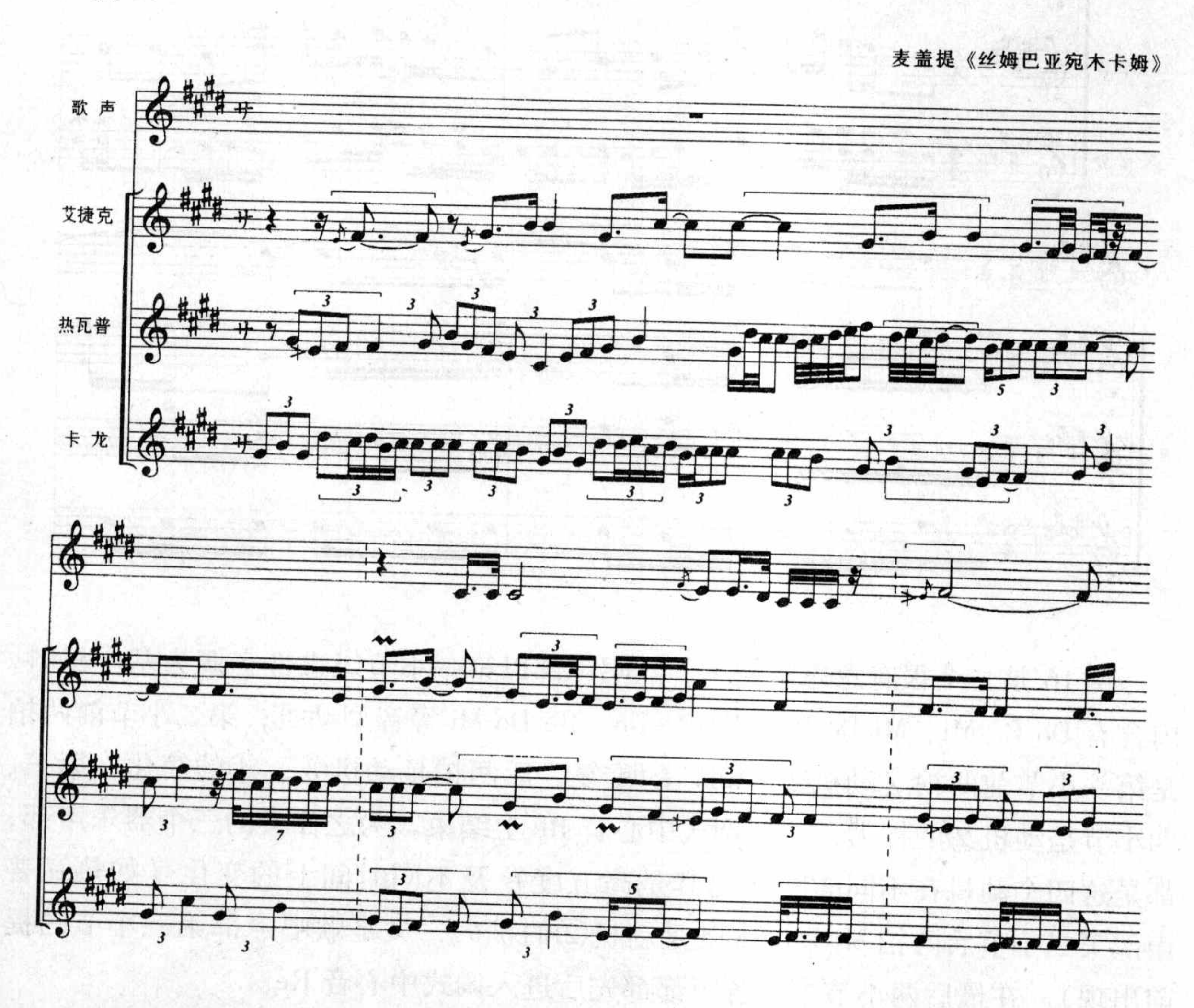


例 16 是一个很有意思的例子。歌唱声部以第一小节级进性音调为基本材料，内含有 Do Re Mi、Mi Do Re、Mi Re Do、Re Do Mi 等音型动机；第二小节前两拍是第一小节前两拍（动机①、②）的重复，后两拍是动机③、④的简化；第三、四小节是动机②的扩大，并在调式中心音 Re 上结束。为之伴奏的三个器乐声部，都是这四个动机在不同高度（尤其是高五度）及不同时间上的变化（如热瓦普声部第二小节后两拍 Mi Do Re 既是动机②的扩大，又是歌唱声部第三小节的提前出现）。在最后两小节中，各声部都先后进入调式中心音 Re。

这种综合式复调型织体，就各声部的音乐材料而言，与支声型织体是相同的，即均为同一旋律的变体。二者的主要不同之处在于：构成支声型织体的各声部以齐奏为基础，旋律框架基本不动，变化的幅度不大，因而在纵向结合时支点音相同的较多，节奏对比的幅度也较小；而构成综合式复调型织体的各声部之间，由于将同一旋律材料经过了重新组织，旋律变化的幅度很大，因而在纵向结合时，音高方面很少有相同的支点音汇合，节奏上的对比幅度也较大。

像上面二例这样的织体形式，在“刀郎木卡姆”有板的各个结构段落中出现很多。在这之中还可看到，由于音型的重复，又有着固定音型的织体因素（如例 15 的卡龙声部等）。

在“刀郎木卡姆”的“木凯迪曼”（序奏、序唱）部分，是乐师们发挥演奏才能的最好机会。其时，各声部常用开始的音型动机，以原形或变形（包括不同音高、不同节奏形式）进行自由的、随机的组合延伸，构成既相统一又相对比的纵向结合关系。如例17：
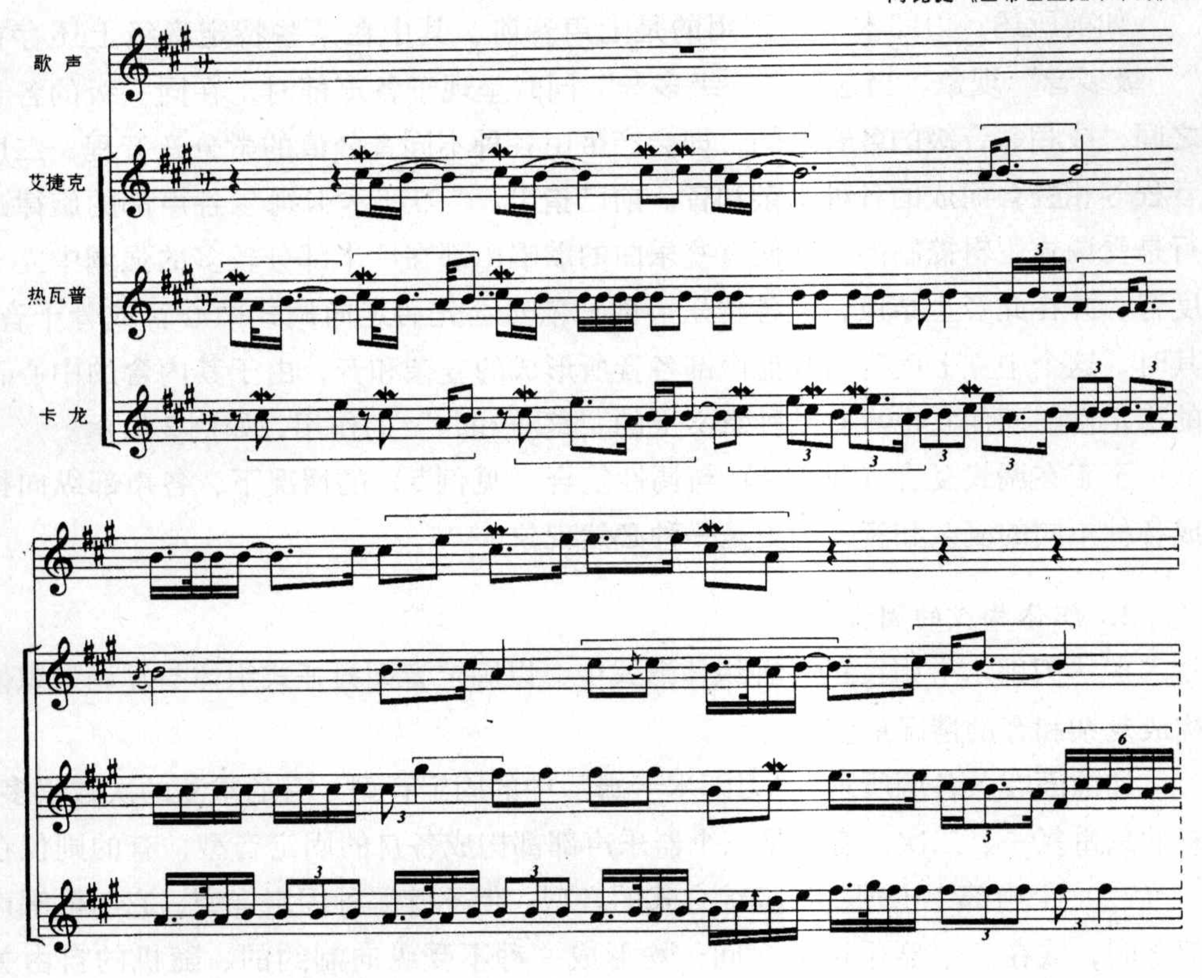
例17



例17是麦盖提《丝姆巴亚宛木卡姆》的起始部分，它以热瓦普声部的前三个音为核心动机，各声部中均用原形或变形方式贯串这一动机（见例中一号）。

例18的构成原则与例17相同，它也以热瓦普声部的前三个音为核心动机贯串在各声部之中（见例中一号）。比起例17来，由于它以原形方式出现得更多、更密，因而各声部为同一旋律变体的原则体现得更为清楚，并更接近于自由模仿。另一点也值得注意：卡龙声部的开始，既含有这个核心动机，同时又包含了歌唱声部的主要因素（见歌唱声部与卡龙声部之间的虚线），因而它自身又构成了一个大一级的核心音调，而且在随后的延伸发展中保持着这个核心材料。这种声部间音乐材料的组织方式，可以说是非常巧妙的。

例 18



三、和音特点

和声是构成多声部音乐的最基本的要素之一。但是，从一般的民间多声部音乐来说，和声思维不如多声织体的思维那样明确和成熟，“刀郎木卡姆”也不例外。乐曲中的和声关系，主要是在各声部横向发展结合的基础上产生的，“木卡姆其”（善唱木卡姆的歌手）和“乃额曼其”（乐师）一般并不注重和声本身。

从以上各例来看，“刀郎木卡姆”中各声部的和音结合与和声音响，大致可分为两种类型：少部分以同度、四五度等协和音程的结合为主，音响比较和谐单纯，这主要出现在由和应型织体与支声型织体构成的声部组合关系中，如例 6、7、8、9 等；大部分为多音和音，且多构成内含各种二度音程的和音结合方式（以大二度为主，也有小二度，以及由于使用中立音等而构成的复杂的二度音程关系），和声音响比较丰富和噪杂。

形成“刀郎木卡姆”以复杂和音为主要和声材料的因素很多，择其大端，有以下三个方面：

1．调式构成的因素

如前所述，刀郎木卡姆采用的是七声音阶，其中在某些特定音级上还存在“一级多音”现象。当这种“一级多音”同时呈现于各声部时，在同一级的各音之间，或相邻音级的各音之间，即会产生由各种不同音分值的微分音音程、二度音程等相叠合而成的各种复杂和音。前已指出，“刀郎木卡姆”各声部的旋律进行是受调式逻辑控制的，即使有些乐曲的歌唱声部在后半部分较多的强调中立七度音，并在此音上结束，但各器乐声部却依然会先后走向调式中心音或骨干音。其时，这个中立七度音与其他声部各音所形成的复杂和音，由于其内含的中心音的稳定性，而使它也具有某种意义上的“终止和弦”的作用，如例2所示。
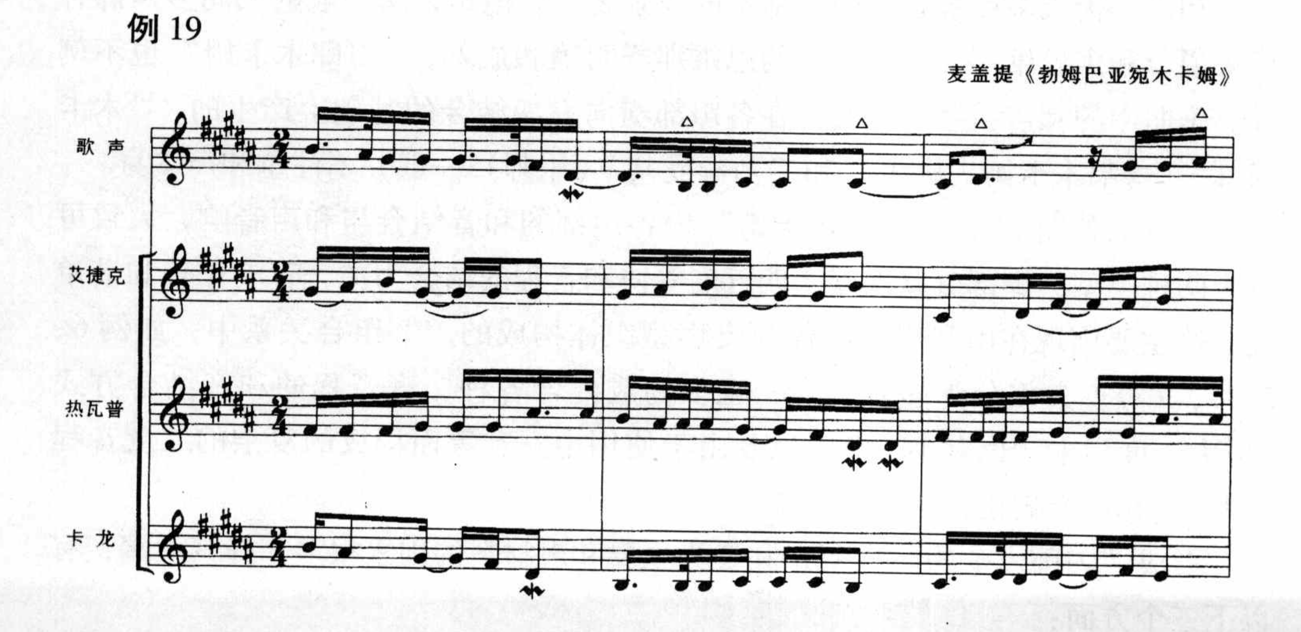
至于在调式复合（见例4）与调性复合（见例5）的情况下，各声部纵向构成各种不同的复杂和音，则更是一种必然现象。
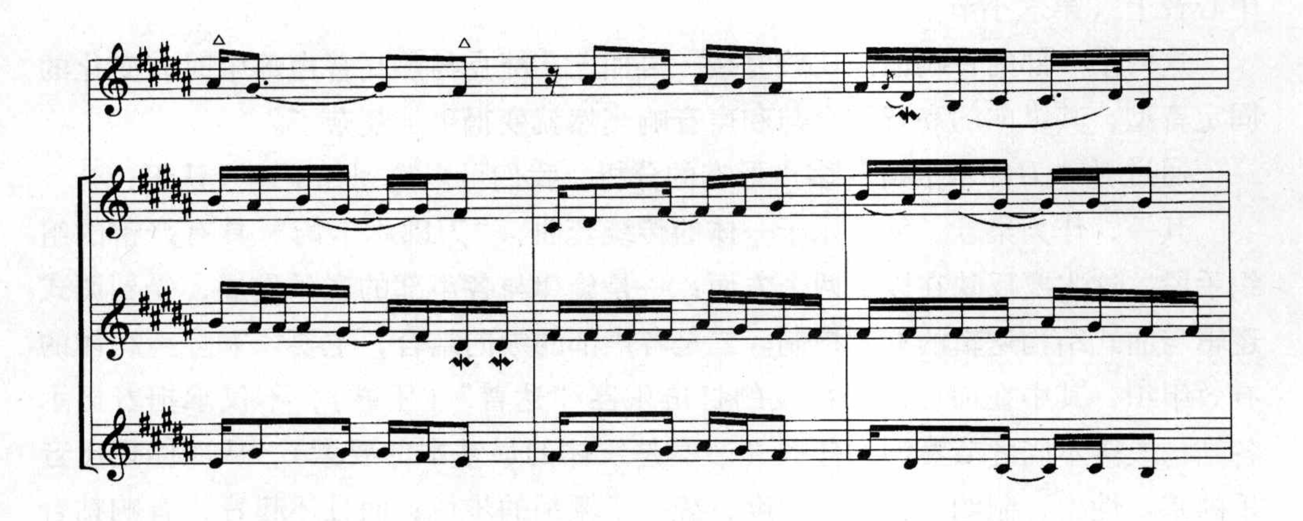
2．织体构成的因素

在“刀郎木卡姆”的各种织体形式中，以固定音型衬托式织体与复调型织体构成复杂和音的情况最多。

如前面有关各例所示，“刀郎木卡姆”中的固定音型，有的重复的次数很多，有的只重复一、二次；有的是三个器乐声部都构成各自的固定音型，有的则仅在一（二）个声部中出现，形成综合式的音型。但不管哪种固定音型，它与歌唱声部之间，或在三个器乐声部之间，均形成一种不受纵向制约的、随机的自由关系，因而在四个声部纵向结合时，常常会构成含有二度的复杂和音，有时甚至会出现二度叠合的“音块”式和音，如例19中带△的和音：

例19





在复调型织体中，除了纵向的音程叠合之外，更有各个声部完全不同的节奏型所构成的节奏对位，有时甚至由不同的节奏组合构成复杂的节拍复合关系（如例 14 中热瓦普声部以 3 为基数的拍值与其他声部以 2 为基数的拍值所构成的节拍与节奏的对位），这样就更加强了和声的复杂性。

3. 即兴演奏的因素

周吉在《刀郎木卡姆的生态与形态研究》中指出："大部分刀郎木卡姆的曲式结构为有音乐主题贯穿的'板式变化体'，这种结构方法与维吾尔族大型古典套曲十二木卡姆的主要曲式结构方法相同，其原则又与我国汉族板腔体的戏曲相近"。随着歌唱声部主题音调的贯穿发展，各器乐声部在不同的结构部位则采用不完全相同的配合方法：在"木凯迪曼"部分，它们往往根据歌唱声部的核心音调进行自由延伸；而在其他结构部位，它们常选取歌唱声部中的某个音调进行重新组合，使之适合各乐器演奏，或跟随歌唱声部，或以变奏及移位方法组成各种音型，用于乐手们认为该用的地方。这种即兴的、随机的变奏，特别是自由的移位，往往造成各声部纵向结合的音响复杂化。现将例 19 卡龙声部与歌唱声部的关系分析如下：

第一小节，跟随歌唱声部；

第二小节，第一拍跟随歌唱声部，第二拍则将歌唱声部最后小节的因素拿来应用，两个声部构成大二度和声音程；

第三、四小节，基本上是第二小节的高四度自由移位及其变化反复。如果按大、小调观念，卡龙声部这两小节移至上四度下属方向的话，那么，其时歌唱声部却进入到了上五度属方向上，这种"两极"的纵向结合是别具一格的；

第五、六小节，又跟随歌唱声部，从上五度的属方向（第五小节）回落到调

中心音上（第六小节）。

这两个声部的音响已经比较复杂，再加上艾捷克与热瓦普声部中时有变化的固定音型，其纵向的和音结合与和声音响当然就变得更加复杂了。

通过对“刀郎木卡姆”多声形态的分析，我们可以得到如下两点认识：

其一，作为集歌、舞、乐于一体的传统套曲，“刀郎木卡姆”具有严密的组织手段。这主要反映在以下两个方面：一是旋律与各声部的音乐发展，受到调式逻辑与曲式结构逻辑的有效控制。二是各声部的纵向结合，主要依靠多声织体的有效组织，其中在前面尚未提及的打击乐器“达普”（手鼓），不仅承担着显示各结构段落不同的节奏型的任务（节奏是织体的最基本的要素），从而体现出音乐的基本性格，制约了音乐的速度，统一了舞蹈的步伐；而且还起着“音响粘合剂”的作用，把不同音色的各声部通过手鼓的音响中和起来。

其二，由于“刀郎木卡姆”的和声关系，是在各声部横向发展结合的基础上产生的，音乐进行中自由、随机的成分较大，因而尚难总结出具体的和音结合及其和声进行的基本规律。但这不等于说，它们是完全杂乱无章的，正如前面已指出的那样，它们是由调式逻辑、结构逻辑、多声织体及音调贯穿原则等手段从纵、横向两方面组织起来的，因此，纵向看似无序的随意组合，实质上仍然有着内在的紧密联系。乐曲中随处可见的对核心音调的穿插、变奏、移位等的即兴手法，恰恰表现了民间艺术材料使用上的简洁性，感情表达上的真实性，个性绝对独特的美和多样化的高度创造自由。正因为如此，这种融进了刀郎人生活、精神、智慧、审美和性格特征的艺术形式，才能代代相袭，流传至今，并成为中华民族文化宝库中一颗璀璨的明珠。

注释：

① 根据课题组内部分工，由周吉对刀郎木卡姆的生态与形态特征进行总体研究。本文中对周文的引用，不再另注。

② 测音工作由韩宝强负责，本文中的数据由他提供。

③ 谱例中所使用的变音记号如下：

♯——升高半音。𝄲——升高$\frac{1}{4}$音，即中立音。——微升。

♭——降低半音。——向下波动。——向上波动。——微降。

注：本文所用谱例均由周吉、常树蓬与徐明先记谱。

木卡姆概念的失传

——以批判的眼光看中亚各国的木卡姆

让·杜林

人们会不相信，像我这样一个在中亚生活过不多几年的音乐学家怎么能够对像中亚两河流域（Transoxiane）那种丰富而复杂的音乐文化贡献出什么有价值的见解。如果说这是可能的，那也只能是因为一方面，我利用35多年前获得的对伊朗木卡姆音乐的理论和实践知识对中亚音乐进行研究；另一方面，乌兹别克—塔吉克木卡姆尚未建立完善的理论体系：因为对该种木卡姆具备实践知识的音乐学研究人员很少，有兴趣把音乐当作一门科学来看待的传统艺术大师也很少。

我相信，我们木卡姆学科小组之所以要定期举行会议，其中一项主要任务就是为将传统音乐看成一门“科学”，而不只是一种“艺术”而做出贡献。这一学科的其中一个方面，就是要去理解木卡姆体系。

木卡姆在哪里？

对于一个土耳其、希腊、波斯、阿富汗、阿拉伯、俾路支或印度的音乐家来说，木卡姆这一名称，或其同义词（如tubu′，raga，zahirig等）或多或少涵盖了调式音阶、音域（gamut）、音乐体裁（genres，jins），或旋律模式这种意思。但是在乌兹别克和塔吉克的传统中，这种内涵似乎就不那么相干了。因为在这里，木卡姆基本上就是一套以节奏和旋律逻辑联系起来的组曲，它们不是由明显的调式关系联系起来的。我想我的同行们对布哈拉（Bukharian）或花剌子模（Khorezmi）的木卡姆体系都相当清楚，所以在这里就不再描述了。我们只需注意到，它的总体结构与维吾尔“十二木卡姆”很接近就够了。

在我第一次对这个领域进行研究期间，我对塔吉克和乌兹别克音乐学研究人员所提出的概念及调式分析之贫乏感到吃惊。我几乎无法让他们对“沙士木卡

姆”的调式进行描述。他们所能给的只是一个八度的音阶，使用的是一些诸如弗里几尼亚、利第亚、多利亚、混合利第亚调式之类西方音乐学界已经很久没有人用的名称。当我要求他们说得更准确、详细些时，我的同行们会说，每个木卡姆都涵盖了诸多的方面：起始段、中间段以及附加部分，说哪一部分好呢？

再者，这些音乐家们本身似乎就对这个问题不怎么关心。在1988年的一次有关维吾尔音乐的研讨会上，我试图对“十二木卡姆”做一些调式分析，但立刻被一位音乐家阻止了，他反对对他的音乐做任何理论研究。自从那次以后，形势有了明显的改观：至少我们可谈到调式和节奏分析，就像鲁尔穆罕默德·赛义德所做的那样（维吾尔十二木卡姆旋律分析）。

关于中亚两河流域音乐传统中理论薄弱、实践技巧高超的这种情况，我觉得好像有以下一些原因。与阿拉伯和土耳其文化不同，在中亚，有两个世纪时间没有任何资料表明人们对调式和音程有什么学术兴趣。等到俄罗斯人掌控了那里的文化生活以后，学者们对这些音乐的态度，带有对东方体系极大的误解，忽视了他们自己的音乐的古代形式。他们对这种音乐的音程特点以及演奏木卡姆的乐器的特点都忽视了。对他们来说，“沙士木卡姆”就是一些独立的片段和小套曲的组合，它们可以相互割裂开来，在热瓦普或都它尔这类定调音阶乐器上变调也没有问题。

我想举几个例子，说明一下80年中这种系统做法造成的后果。

当时我正在与一位高水平的传统音乐家一起工作，准备一台音乐会。他录了木卡姆纳瓦（Maqam Nav）中的5段，准备向伊朗音乐家传授。结果这些伊朗音乐家茫然不知所措，因为他们没法找到这些片段在调式上的统一性。经过两个多月的邮件往来，我终于找到了症结在哪里：在录音中，这位乌兹别克大师所演奏的第一部分（Tasnif）比原来的调性高了五度，第二段（Gardun）高了一个乐音。他说，“因为我学的就是这个样子”。然后，其他各部分又都是原来的调性。另外，Mogholcha-I Nav 和从它派生出来的那些曲子（Talqin，Ufar 等）让人觉得它们不属于纳瓦（Nav）调式。为什么呢？一位来自花剌子模的大师给出了答案，他指出，实际上 Mogholch 那套曲子是在《巴亚特木卡姆》中的（Bayt maqm），但是在官方版本中被跳过去了。一旦这个问题澄清了，那位乌兹别克音乐家告诉我，他可以用任何调性来演奏每一部分，我只需告诉他我想听什么就行了。但这没有什么意义。他不理解，对于一个木卡姆鉴赏家来说，关键是要保留纳瓦套曲的调式整体性。对于一个土耳其人或一个伊朗人来说，以 Sol 为首音来演奏“胡马云（Homayun）”中的佩什列夫或皮什达拉马德（peshrev 或 Pishdaramad），然后再用 Do 为首音来演唱一首“胡马云”中的歌曲是不可想象的。

这种例子还有一个，大家可以参考一下：我与尤拉贝克·纳别夫（jurabek nabiev）录制的木卡姆纳瓦 CD 盘，每个部分都根据歌手的音域进行了转调：一

个人的调子高一些，另一个人又低了一个三度，而不考虑调式的连贯性。

这种转调的情况对于中亚两河流域的音乐家来说显得那么自然，以至于在我们学科组 1992 年的会议上，我们的塔吉克同行阿卜杜瓦里·阿卜杜拉什多夫将所有东方音乐中普遍存在的现象当成了一项新发现提出来：在弹布尔琴上演奏时，每部木卡姆都须在特定的一些品上演奏。例如，土耳其、阿拉伯或波斯的斯尕（Segah）要集中在 Mi 或 Si 品上演奏，而不能在 Do 或 Re 品上演奏。从理论上来说是可以转调的，但最好不要这样做。在塔吉克—乌兹别克弹布尔上，平均律自然音音阶（non-tempered diatonic scale）构成方式为一个八度内有 7 个音符，七个品，它们当中有些是可以移动的，以便得到四分之三音或游移音符（weak tones）的音程。在这种情况下，就不可能将一部木卡姆往上调高一个乐音，或往下调低一个四度。在具有 12 个平均律半音程（tempered chromatic intervals）的热瓦甫上，从理论上是可以进行任何转调的。

阿卜杜瓦里的成就，是从真正木卡姆的连贯性角度，对整个的“沙士木卡姆”进行重新审视，在表演的全部过程中保持与本有的调式一致性。他的“纳瓦歌舞团”成员对此很惊讶，他们会说：“这听起来非常好，现在我们明白了这种音乐的逻辑了。”

这些例子表明，“沙士木卡姆”即使是根据其阿拉伯—土耳其—波斯语中木卡姆的定义来理解，也仍然是木卡姆。即使中亚两河流域地区的音乐家对此没有清晰的概念，我可以肯定，他们也会逐步认识到这点。下面这个例子就说明了这点。

我们在德黑兰邀请了戈扎尔·穆米诺娃（Gozal Muminova）女士，她是一位乌兹别克都它尔的演奏家，来活跃一下德黑兰大学举办的一次 15 小时研讨会的气氛。一切都很顺利。但我注意到，她不太愿意谈她的木卡姆体系。后来我明白了。尽管她有各种学位和奖章，她对什么叫做木卡姆只是有点蒙蒙眬眬的概念，对此她感到惭愧。回到乌兹别克以后，她的思想中发生了变化，当她与音乐家交谈时，她解释了伊朗学生希望了解木卡姆的音阶，它们是在哪些位置上演奏的，以及它们的特点及结构（停顿音 stop note，可变化音 variable，调式循环）。这样看来，在我们的鼓励下，中亚两河流域的音乐家有希望沿着阿卜杜瓦里开启的道路继续走下去。

开辟塔吉克—乌兹别克木卡姆的新观念

尽管当地和外国学者在音乐学研究方面都有所成就，但“沙士木卡姆”的调式系统对于我和大多数演奏它的音乐家来说仍然是不清楚。如果它像中东木卡姆体系那样清楚的话，那么就会有依据其规则创作的新作品。然而，“沙士木卡姆”

的曲目中没有再增添新作品，这说明有些知识已经失传了。

我觉得走出困境的方法是采取一种务实的和互动式的方法，由熟悉中东理论的音乐学者与有经验的音乐家合作，听他们的意见，与他们交谈，并核对书面资料。[①]更进一步的工作应该是对木卡姆有足够的了解，它的节奏（osul），以及它的格律（'aruz），从中归纳出创作法则，以便能够按照经典方式创作出说得过去的歌曲。我已经打开了这个途径。在我们的德黑兰研讨会上，一些伊朗学生用波斯调式创作了一些有趣的歌曲，但其格律却是乌兹别克—塔吉克式的。

两个音阶，二十首木卡姆

我想展示一下这种合作的初步成果，这种合作刚刚开始几个月。

但首先我们应该记住不要把“沙士木卡姆”按照其字面意思理解为6首木卡姆。因为如果我们把“朔贝（sho' be）”也算进去的话，那么就不止是6首木卡姆。这就已经差不多有一打“朔贝”了，其中有8种在维吾尔“十二木卡姆”中也有（除了木夏吾莱克，维吾尔木卡姆中的所有名字在乌兹别克的曲目中都有）。

尽管有这么多名称，全世界对这一传统音乐所做的调式分析让我们注意到如下这个问题：在宫廷表演的音乐都有特定的和非常一致的调式色彩，而非木卡姆艺术音乐中的调式或“木卡姆”及其节奏则都被排除在外。实际上，“沙士木卡姆”中的大多数旋律都在Re为首音的音阶上展开：

Re Mi Fa Sol La Si Do Re

它的变体是个La调式（si♭），或Do调式（fa♯），其中有时会出现五音结构（在Buzruk和Nav中）。当然，音符顺序在各首木卡姆中都是不同的，允许类似布兹鲁克中的Re-Sol、纳瓦中的Re-Fa、都尕中的Re-Mi（♯）-Fa♯这些标识性动机出现。但总的来说，所有的调式材料都是非常紧凑和重复的。例如，所有木卡姆都强调四度的Sol，而不常在二度的Mi上停留。或者，音阶只由全音（tone）及半音（semi-tones）组成，而没有像Do-Re♭-Mi那样的增音程（augmented tone）。

尽管木卡姆中有繁多的名称（约20个），“沙士木卡姆”并没有涵盖乌兹别克—塔吉克的全部调式素材。

在一类称做khalqi或khalqi klasiki的歌曲中，或在器乐曲kuu中有如下这些独具特色的调式音阶：

Do Re Mi Fa♯ Sol La Si Do（=Fa调式），

Re Mi♭ Fa Sol La(♭) Si♭ Do Re（=Mi调式），

Do Re♭ Mi Fa Sol La Si♭ Do，等等。

同样，在这些曲目中，其特征是以它们的调式音阶和节奏为依据的，在“沙士木卡姆”中通常找不到。原因很简单，这些调式和节奏没有名字，或原来有名字但后来失传了。曲调名字是宫廷音乐的殊荣，属于上层文化人的圈子。在这个圈子以外，普通老百姓被认为是没有教化的，所以 khalq musiqi 做为老百姓的音乐，是没有名字的。

乐调（Intonations）及四分音（Chorak parde）的微妙色彩

这些调式音阶有一部分在中东也有，但总的来说没有四分之三音。我有一次听一位大师指出，对于某些旋律，需要移一个品以便取得一个中立音程，而实际上他们很少这样做。虽说很少能找到一个真正的中立音，但最好的乐器演奏家是知道它们的，这一半是靠直觉，一半是靠师徒传授，他们知道，在某些木卡姆或“朔贝”中，有些音必须要稍为升高些或降低些。即使不改变琴上的品，他们也会通过加大左手在琴弦上的压力来把音调调高。这是某些木卡姆的非常重要的特征。例如在都尕中，在主要动机（key motive）Do Re♯ Mi 中，那个 Re♯必须明显比通常要高，产生一个 Mi 上的小半音。这些情况从来没有写在书面上过，也很少有人教。

但是在我所做的互动试验中，音乐家们做得更进一步，他们移动了品，有时对其结果十分满意，认为有些曲调用四分之三音演奏听起来更好。那支著名歌曲 Yunus Rajabi 就是这种情况。Yunus Rajabi：Kuyga，Misuzad 实际上应该是用波斯的 Shushtari 调式演奏，它应该是 Do-Re-𝄳Mi-Fa，而不是 Do-Re♭-Mi-Fa……。Andijan Kurdi 那支曲子，采用的是近东巴亚提音阶（Bayati scale)，如果用第一中立音程（a first neutral degree）来演奏听起来更好：Do Re𝄳而不是 Do Re♭。

木卡姆的识别特征：一个框架

对木卡姆进行描述不应仅限于其八度音阶，而应该还包括其他相关信息，如：乐音的音级、起始、结束及标识性动机，不稳定乐音、微妙的音准等等。事实是，塔地夫（Tardif）大师们了解所有这些概念，并且按照功能将乐音（品 Parde）区分开来。任何能够帮助听者确认木卡姆的方式都是有用的，因为在我们做为音乐学者的人看来，音乐演奏家肯定应该对他们的音乐体系有某种水平的理解，因为只有理解，才是创造性和可靠地进行传达的关键。

下面是对塔吉克—乌兹别克 6 首木卡姆依次做一个基本介绍，这是与一位音乐家合作整理的。用大写字母表示的那些音符比其他音符更为重要。主要音符用大写字母，带下划线的是基本音符。

布孜鲁克

弹布尔（Tanbur）定弦：四度（4th），Re-Sol；都它尔（dotar）定弦：五度（5th）：Sol-Re

音阶：La Si Do Re Mi Fa(♯) Sol La Si Do Re

起始、结束：Re

可变音符：Fa♯-Fa

标识性动机：Re Sol

结束性动机：Sol Mi Re；Sarakhb'r 动机：Re Mi Sol La Fa Mi Re

转调：在 Tar' na 中，Fa♯（mi）；在 Uzzal 中，Fa；在某些 Tar，na 中，Fa♯

比较线索：它的五音结构使它接近维吾尔的且比巴亚特。

拉斯特

弹布尔定弦：五度，Do-Sol；都它尔定弦：五度，Sol-Re

音阶：La Si Do Re Mi Fa Sol La Si(♭) Do Re

在 Tasnif 及结尾处，基音为 Do，但 Sarakhbar 却围绕在 Re 上。

细微色彩：La 音稍为调高

比较线索：这首木卡姆与中东 Rast 明显有着相近之处：它不向基音 Do 以下的地方过多地发展，旋律线像土耳其、阿塞拜疆和波斯 Rast 一样很快向中音区延展，Si 是可变的。

奇怪的是在杜尚别版本中，Nasr-i Ushsh 围绕在 Fa 上，并结束于 Re 上（基调中带有一个 Si♭），但 Savt 和 Talqincha-i Ushsh，则围绕在 Re 上，后又转到 Si，基调中带有一个 Fa♯，听起来好像由 Re 小调转到 Re 大调。

纳　瓦

弹布尔定弦：二度，Fa-Sol；都它尔定弦：六度，Fa-Re

音阶：Re Mi Fa Sol La Si♭ Do Re

标识性动机：Re Fa，Fa Re

重复动机（Recurrent motive）：Re Fa Mi Fa Re Sol

转调：巴亚特集中在 Fa 上，Raz 集中在 Mi♭上。有趣的是，在 Sawt-i Nav 及其相关曲调中，本来是一种 Re 小调调式的 Nav，变为建立在 Do 基础（Do 大调）之上的 Ut 调式，然后，在 Mogholchai 组曲中，它又回到起始阶段的音阶（杜尚别版）。

比较线索：它的旋律经常展现出五音动机。在花剌子模，Fa 音以基音面目出现，成为 Fa 调式，但 Fa-Re 这个动机依然存在：Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi。

都　尕

弹布尔定弦：四度，Re-Sol；都它尔定弦：四度，La-Re

音阶：Re Mi（♯）Fa♯ Sol La Si Do Re

标识性动机：Re mi♯ Fa♯

结束动机：Do Si Do Re（Si♭ La Si♭ Do）Si♭ La Si♭ Do

转调：La Si♭（Sol La♭）

比较线索：它与阿塞拜疆斯尕有相同的特征，动机是：Re Mi♯ FA♯，转调为La-Si♭，对应于阿塞拜疆音阶 = Do Re（♯）Mi Fa Sol La Si♭ Do，Zabol 中的转调：Sol-La♭。

斯　尕

弹布尔定弦：四度，Re-Sol；都它尔定弦：四度，La-Re

音阶：Do Re Mi Fa Sol La Si(♭) Do Re（Si♭ Do Re Mi♭ Fa Sol La(b) Si♭ Do）

结束动机：Sol Fa Mi（Do）Re

比较线索：它是一个完全 Re 调式，有典型的六度转移。

伊拉克

弹布尔定弦：四度，Re-Sol；都它尔定弦：五度，Sol-Re

音阶：La Si Do Re Mi Fa♯ Sol La

特点：频繁停在 Si、Re 和 Fa♯音上。有些乐曲停在 Re 上。Chromatism in Muhayyar-iIr，其中有变音（chromatism）。

有些演奏大师认为，它的 Fa♯音应该降低，以便在 Mi 和 Sol 之间产生一个中立音。

比较线索：它也是一个 Re 调式，与斯尕相近，但是它的段落非常少。也许在过去，在中立音程仍大量使用的时候，它与斯尕的区别比现在要大。

摆脱某些西方偏见

让我们回到“木卡姆概念的失传”这个话题。我还要再举出一些例子来说明现在的传统音乐家在表现他们的音乐时受到了西方观点和方法的影响。

我们谈过了调式和音程，现在让我们来看一看节奏。

看到东方演奏大师用挥动指挥棒的动作来表示一首歌的节奏时，使人觉得奇怪。因为在他们的传统中，从来没有什么人用指挥棒或手势来指挥乐队。还有其他方法可以从视觉上表示节奏：在土耳其或阿拉伯，人们干脆就是模仿鼓点或是

左右两只手在纳格拉鼓上的动作。

比如，在塔吉克的“沙士木卡姆”乐谱中（1950—1967），[②]对打击乐的示例明确地标着32拍，而旋律部分（木卡姆）则以4拍为单位，例如8拍的Tasnif写为$\frac{2}{4}$。

还有，关于著名的Talqin节奏。我在最近一篇出版物中举例说明，它为什么不应该像人们以为的那样写成和理解成$\frac{3}{4}+\frac{3}{8}$，而应该是$\frac{4}{8}+\frac{5}{8}$。这种结构是在奥苏尔的花剌子模版本中明确地出现的。

它不是$3+\frac{6}{8}$：BUM + BAK + BUM + /baKA +，而是$4+\frac{5}{8}$：BUM + BAK + / BUM + baKA +.

我的建议慢慢地被当地演奏大师接受了，他们开始将Talqin正确地记为4 + 5。如果有人反驳我：“谁说它应该是这个样子的？”我会回答：“是谁告诉乌兹别克人应该把它写成$\frac{3}{4}+\frac{3}{8}$的？”说不定是个俄罗斯或美国的教视唱的老师，但肯定不是个塔吉克的音乐大师。1924年的时候，乌斯平斯基（Uspensky）自己并没有掌握这种Talqin，于是就简单化地将其写成4拍子。再者，这种节奏在土耳其非常流行。

关于Talqin，人们经常根据旋律是从第一拍（first time）还是第六拍开始而分为3种变体。

TALQIN　　$3+\frac{6}{8}$ = /baKA + /BUM + TAK + /BUM +

CHAPAND，Z　　$4+\frac{5}{8}$ = BUM + TAK + /BUM + baKA +

那种认为如果旋律从第二拍开始而不是从第一拍开始就变成了不同的节奏的看法是又一项从西方体系中继承下来的胡说，因为它对西方体系本身也没有很好地理解。想想看华尔兹的节奏，bum tak tak，不管你是从第一拍还是从第三拍开始，它仍然是华尔兹。但是这种想法也出现在了一些音乐家的具体做法中：一位教师在课堂上强调，在Ufar循环曲中（Ufar cycle，三拍子）鼓声必须与旋律的拍子同时开始，也就是在第二拍开始，而不能在第一拍开始。这种观念就反映出西方的乐队观念：指挥棒一动，全体乐器同时开始。木卡姆音乐与印度音乐一样，鼓声以独奏的方式引导着节奏，或者器乐先开始，然后打击乐跟进，但人们不会抛开第一个节奏另起一个节奏。

就这个问题我与那些做过布哈拉的马维列吉曲目记谱工作的人探讨过：[③]每首曲子的名下都有鼓点的循环，但是要在旋律开始的地方才开始，这样就很难明白倒底用的是哪个节奏：例如，它写的是BUM BAK/BUM BAKA BUM BAK或者BA-KA BUM BAK/BUM，而实际上一直都是同样的Ufar节奏：BUM BAKA BUM BAK。

从西方继承下来的偏见中，有一种就是对并无韵律的旋律按照韵律节奏记

谱。在塔玛拉·阿里巴吉耶娃（TAMARA ALIBAKIEVA）记谱的拉克和且比巴亚特巴什木卡姆中就是这种情况。④它也是一种典型的视唱练习式的循规蹈矩。实际上，西方音乐中也有没有小节线的音乐。

让我们再来看一看使用调性，没必要地进行复杂化的情况：例如一段曲子的记谱中，在调号（KEY）的地方标着4个升号，而音乐家还是在Re，Re♭，Do或Si上调他们的琴，因为东方音乐中的音高是相对的，在调式音乐中，调性（tonality）没有意义。这个问题出现在布哈拉的马维列吉曲目的记谱中，这也是忘记了木卡姆理论的直接后果。因为如果记谱的人知道那首歌曲是以（波斯）木卡姆斯尕或Tork来演奏的，他就应该选择一个符合实际标准用法的调性（在一种情况下用Si或Mi，在另一种情况下用C、F或Si♭）。那种自认为客观的记录口头音乐实际调性（tonality）的做法实际上是给读谱添乱，增加难度。这种做法应当完全禁止，但是要做得聪明。另一种坏习惯是坚持西方调性体系的标准做法，在每一行的开始处标上升号或降号，不允许升号和降号（♯+♭）混合使用，也不允许根据需要任意加上升号或降号（比如，只有一个mi♭没有Si♭+Mi♭）。

这方面的问题还很多，要拉一个清单的话会很长。但我希望，这些看法已经足够显示出，对中亚音乐遗产的音乐学研究应该朝什么样的客观和有用的方向发展了。

注释：

① 我们一直怀疑那里面的东西是不是被调换过了，或者版本有错误。比如，花剌子模木卡姆（也是根据romanovskaya，1934）的乐谱里面满是错误，无法使用。

② 贝利耶夫 BELIAEV，V. M. Èd. Shashmaq'm 沙什木卡姆，Moscow 莫斯拉，1950—1967（5 vol.）vol. I：1950，vol. II：1954，vol. III：1957，vol. IV：1959，vol V：1967.

③ A. SAFAROV，O. ATOEV，F. TURAEV，Bukhùrcha va Mavregi Tarùnalari，Tashkent，Fan，2005.

④ ALIBAKIEVA，T. Onikki Muqam，Alma Ata，Èd. ÷ner，1988.

对吐尔地阿洪演唱版《恰尔尕木卡姆》的记谱研究

黎海涛

作为维吾尔族宝贵文化遗产的“十二木卡姆”，其保护与传承正面临着危机，尤其是在“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”成功申报为“人类口头与非物质遗产代表作”的今天，如何做好保护与传承工作成为摆在我们面前亟待解决的重要课题。

吐尔地阿洪演唱的《十二木卡姆》作为我国最早的、原生形态的录音，虽然经过上世纪50年代的记谱整理，但还存在着一些问题，对进一步的研究与学习都造成了一定的影响。因此重新整理由吐尔地阿洪演唱的《十二木卡姆》录音显得非常必要。而一个音谱同步、词曲同步、经过科学验证、并能反映当前木卡姆研究水平，接近吐尔地阿洪演唱录音原始风貌的曲谱是许多木卡姆研究者共同期待的。

本文作者以吐尔地阿洪演唱的《恰尔尕木卡姆》实验性记谱实践为基础，参照中外有关记谱学的学术成果，就如何利用现代计算机技术为辅助，解决影响记谱质量的两个关键性问题——音高与节奏记录中所遇到的一些难点问题进行探索，以期能为将来对吐尔地阿洪演唱的《十二木卡姆》的记谱工作提供一些具体操作方法。

一、关于记谱

过去对音乐进行记谱几乎是音乐学家保存资料的唯一办法。现在除记谱外，还有录音、录像等记录手段，但要想对音乐资料进行分析研究和更加深入的学习，还得把录音转记为乐谱才行。

随着时代的发展与社会的变迁，传统音乐文化赖以存在的生产、生活方式正

发生着巨大的变化，传统音乐的传承方式也正在随着这些变化而由过去单一的传承方式改变为多元化的传承方式。在此种形势之下乐谱正成为保留传承传统文化的必不可少的一个重要组成部分——文本传承。一部能够相对更准确地传达传统音乐神韵的乐谱对于传统音乐传承的作用和意义是不言而喻的。因此，如何使记谱更加准确，就值得我们进行深入的研究和讨论。

"记谱"（transcription）从一般意义上来讲是指人们凭听觉将音乐记录转写为乐谱。但民族音乐学中所指的"记谱"又与一般的记谱不完全相同。除了单纯的以"局外人"的身份所听到的音响的记录之外，更重要的是民族音乐学家以"局内人"的身份对该音乐文化意义进行深入考量之后，对之进行重新选择。因此"由训练有素的民族音乐学家所作的听觉记录，可能是最有意义的"。此时的这种记谱，与先前的那种单纯的听觉记录有着本质的区别。理想的民族音乐学的记谱，应该兼具"描述性"与"规约性"的特点。既要反映乐曲中音高、节奏等基本要素，又要尽可能的反映某种音乐的特征与细节。

由于地理、历史的原因使得维吾尔木卡姆在曲式、乐律乐调、节拍节奏、旋律线条等形态特征方面异常的丰富和复杂。因而对于维吾尔"十二木卡姆"的记录会有一些特殊的地方需要高度关注：如对于乐律、乐调的判断，对中立音、一音多级、活音的辨识与记录，以及对特殊节拍、节奏的辨识与记录等等。如何较准确地反映这些特征是记好木卡姆的关键所在。至于用"照相式"，还是"画像式"亦或是"漫画式"的记录方法，则要看具体的情景而定。对于它具有独特魅力的个性特征一定要紧抓不放，宁详勿略，力求在乐谱中充分反映木卡姆的与众不同的神韵与独特的魅力。

二、对《恰尔尕木卡姆》的记录

1. 概　述

"恰尔尕木卡姆"是维吾尔"十二木卡姆"中的第四套，我用于记谱的音响是由吐尔地阿洪在20世纪50年代演唱录制的。之所以选择吐尔地阿洪演唱的这个版本，是因为它是由民间艺人演唱的最原始、最完整的一套原生态木卡姆，对于木卡姆的保护、传承、研究与发展都有着不可替代的重要地位。

在记谱过程中，我选择的是德国Steinberg公司的电脑录音软件Nuendo3作为播放软件，之所以选这个软件是因为我在之前的工作中接触过它，对它的操作系统比较熟悉。电脑录音软件都大同小异，而选择一个较熟悉、容易上手又便于操作的软件是比较重要的。

2. 对录音材料的分析

我记谱中所用的材料是周吉老师提供的 CD 光盘。整套《恰尔尕木卡姆》共有三张 CD，第一张 CD 时长 53 分 50 秒，第二张 CD 时长 1 小时 6 分 58 秒，第三张 CD 时长 17 分 12 秒。三张 CD 总时长为 2 小时 18 分。

恰尔尕木卡姆分段时间表 1

名　称	时间长度	备　注
琼乃额曼	1：14′43″	CD1：53′50″，CD2：20′53″
达斯坦	0：40′46″	CD2
麦西热甫	0：22′18″	CD2：5′16″，CD3：17′12″

《恰尔尕木卡姆》分段时间表 2

名　称		时间长度	备注
琼乃额满	木凯迪漫	3′18″	
	太艾则	16′05″	
	太艾则迈尔乎里及尾唱	5′44″	
	奴斯赫	11′13″	
	奴斯赫迈尔乎里及尾唱	3′21″	
	朱拉	9′32″	
	赛乃姆	1′18″	
	穹赛勒盖	3′16″	
	克其克赛勒盖	13′13″	
	克其克赛勒盖迈尔乎里及尾唱	6′26″	
	太依克特	0′25″	
	散板尾唱	0′41″	
达斯坦	第一达斯坦	12′54″	
	第一达斯坦迈尔乎里	2′25″	
	第二达斯坦	5′41″	
	第二达斯坦迈尔乎里	1′54″	
	第三达斯坦	7′58″	
	第三达斯坦迈尔乎里	2′36″	
	第四达斯坦	5′24″	
	第四达斯坦迈尔乎里	1′32″	
	散板尾奏	0′19″	
麦西热甫	第一麦西热甫	5′16″	
	第二麦西热甫	3′45″	
	第三麦西热甫	5′23″	
	散板尾唱	0′28″	

在后期整理的过程中，笔者发现乐谱中有些节奏错位的问题是由于录音本身一些技术方面的原因造成的，这些问题很容易察觉，不会对记谱工作造成影响；有些则很不明显，会给记谱工作带来一些麻烦，这些问题在记谱前期就应该调查清楚。本文作者在后期对录音中存在的一些问题区域进行了分析，这些只是前期工作的一种补救。对录音中存在的这些问题要认真对待，仔细分析它造成的原因和引起的后果，尽可能地去减少因为录音本身存在的问题而造成的记谱错误，从而减少他人对乐谱和录音的错误认识。尽管这些可能是一些小小不言的瑕疵，但实际上造成了与本文的不完全一致。目前在没有多个版本可以对照的情况下只能在谱中标出，今后最好对比多个版本查明原因尽可能将它补齐。

对第一张 CD 的分析：

1）在 20 分 28 秒处有一时间上的错位，造成原因不明，引起了拍子的错位，从波形图上看是一处约为 0.057 秒的间隙。见图 1：

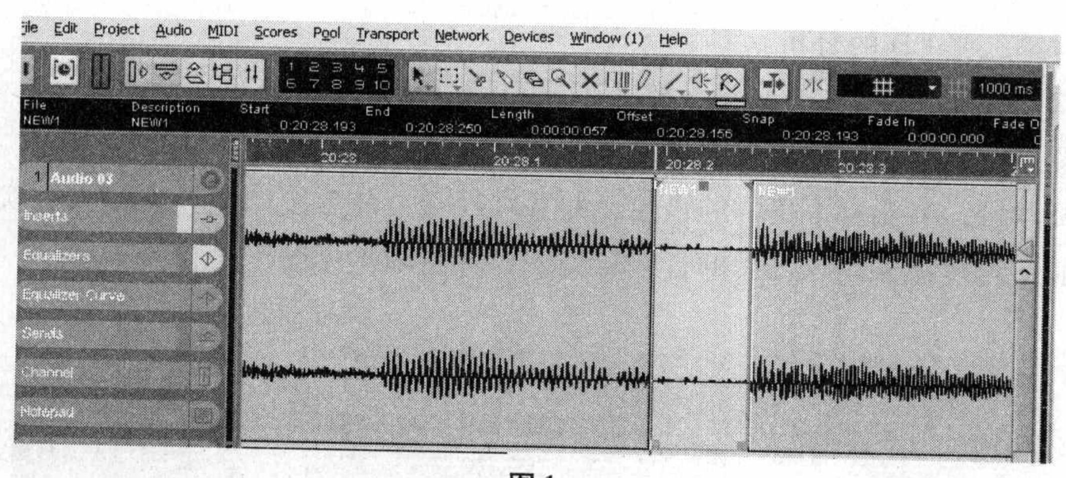


图 1

2）31 分 59 秒 9 处和 32 分 0 秒 3 处出现两声类似按动机键的声响。紧接着又在 32 分 01 秒 7 处出现明显的音量增大。手鼓节奏错位，而且音高也有明显的变化，从前 30 秒的最大峰值 -9.4 dB 增到后 30 秒 -5.7 dB。见图 2：

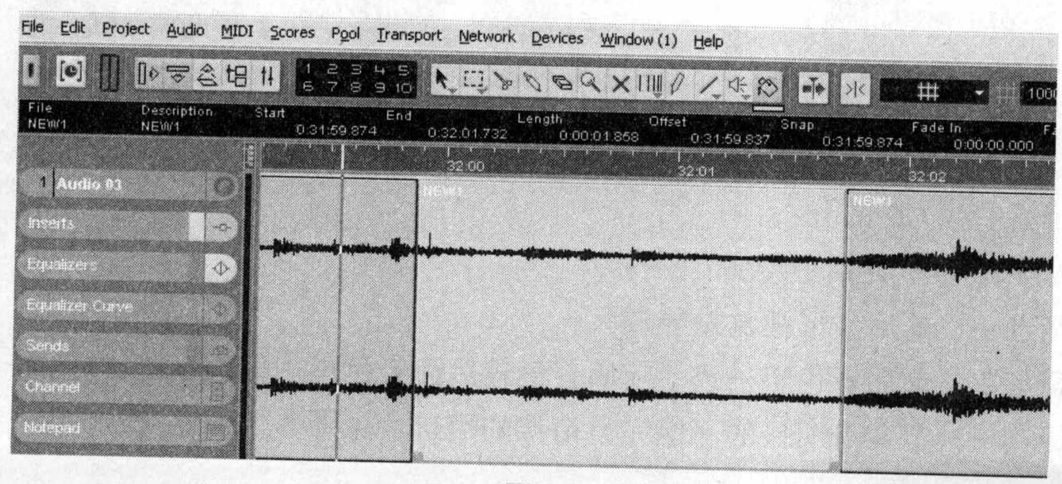


图 2

3）50 分 20 秒 5 至 50 分 22 秒 7 处有一非正常片断，粗听和 33 分 44 秒 5 处的情况一样，但细听分析发现这里很难判断是否是一处接头。见图 3：

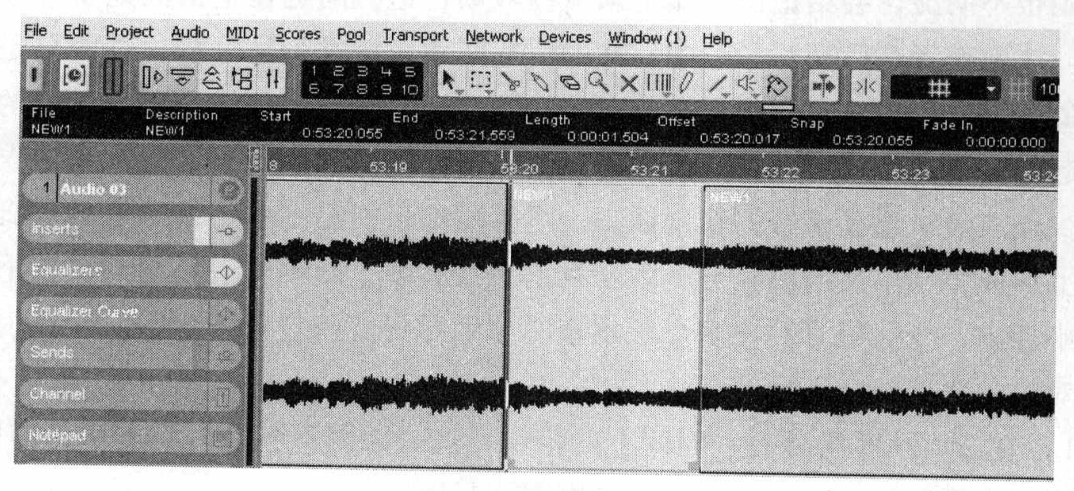


图 3

对第二张 CD 的分析：

12 分 19 秒 7 有一处易被忽略、不明原因的疑似断头处：

疑点一，前后音色有较明显差异；

疑点二，节奏有不正常的错位，并且在视觉上前后波形差异也较大，实际听感之前声音音色较闷，之后的音色较亮，也较清晰。见图 4：

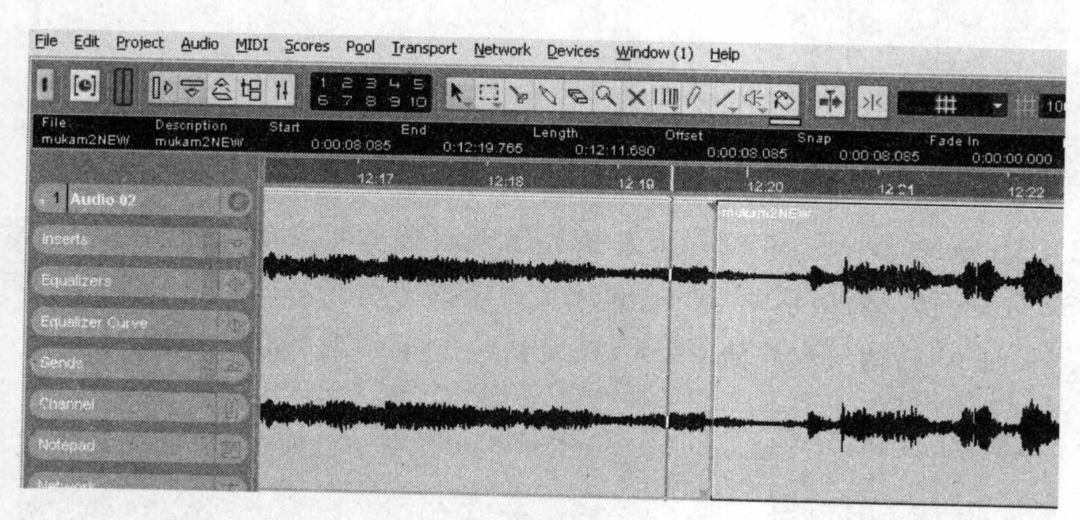


图 4

对第三张 CD 的分析：

9 分 22 秒 7 处疑似接头：

疑点一，前后波形视觉差异较大；

疑点二，前后音色不一致，前面音色较后面音色更加偏闷一些。

疑点三，节奏有明显的不能完整衔接的痕迹。见图 5：

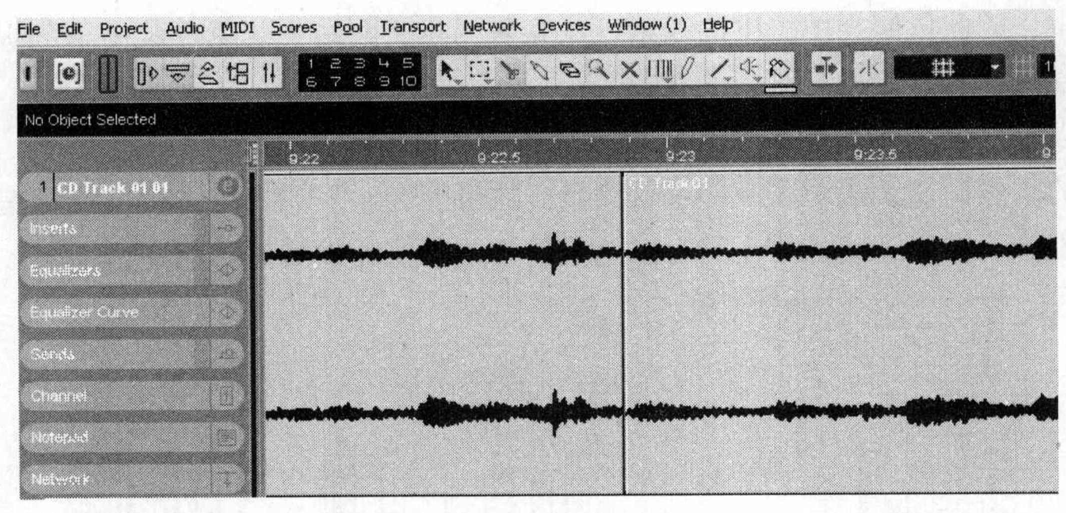


图 5

三、有关音高与节奏的记录

1. 音高的验证方法

对吐尔地阿洪演唱版《恰尔尕木卡姆》的记谱过程，实际上也是对自己听觉重新进行“格式化”的一个过程。从开始的极不适应到慢慢适应，到后来能跟着哼唱，笔者发现自己对木卡姆已经由原来的不认识、不理解，甚至怀疑它是否真如人们说得那么有价值、怀疑这项工作是否有做下去的必要性的观念中逐渐地转变到由衷地喜欢上了它。而且，记谱工作的全面展开与深入更使作者愈来愈体会到维吾尔木卡姆的博大精深，愈来愈认识到自身的不足。尤其是在对“中立音”、“一音多级”等极具维吾尔音乐典型特征的乐音的认识上更是如此。虽然经过了一年多的记谱学习，对这个问题有了一定的掌握，但自认为还有一定的差距，要想弥补这个差距也不是在短短地一、两年内能够解决好的。那还需要在今后的工作中努力改变自身所处的“他群”的位置，从而能真正地以一种“局内人”的身份来看待维吾尔木卡姆。

但是，在记谱实践中如何解决音律问题，又是一个当务之急。现在看来，解决这个问题的最佳办法就只有依靠测音。“科学的测音手段，其实质就是要从动态的、‘活’的音乐中获得准确的音高数据。”①

在互联网上输入关键词：测音、韩宝强、GMAS 进行查询后，没有找到 GMAS 这个软件，但却在与之相关的文章中查到台湾台南艺术学院讲师、台湾清华大学资询工程系博士研究生翁志文的《音律测定的新方法与相关应用》一文，文中介绍近十多年来在国际语言学与计算机音乐界，在有关音律测定的软件设计有了惊人的发展，诸如 Solo Explorer1.0、Speech Analyzer1.5 以及 Preat 等等。在了解这些软件的功能之后，笔者认为它们都可分别从不同角度直接应用于我们的

研究中，因此依照文中提供的线索，从互联网相关网站下载免费试用示范版和共享软件后，我开始进行测音的准备。

以上几款软件都有一个共同特点即都是针对 monomelody（单声旋律）进行设计的，然而却无法对多声部进行测量。这可能会对我们将要进行的测量造成一定的困难。结果到底如何，只有对这些软件进行实际的测量才能知道结果。

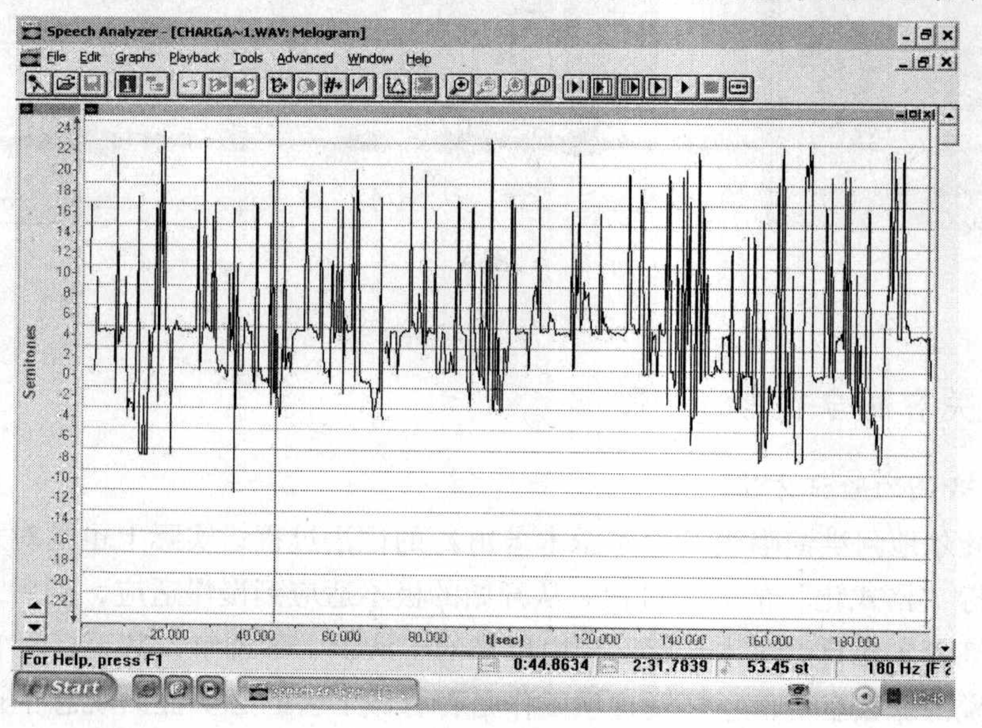


图 6

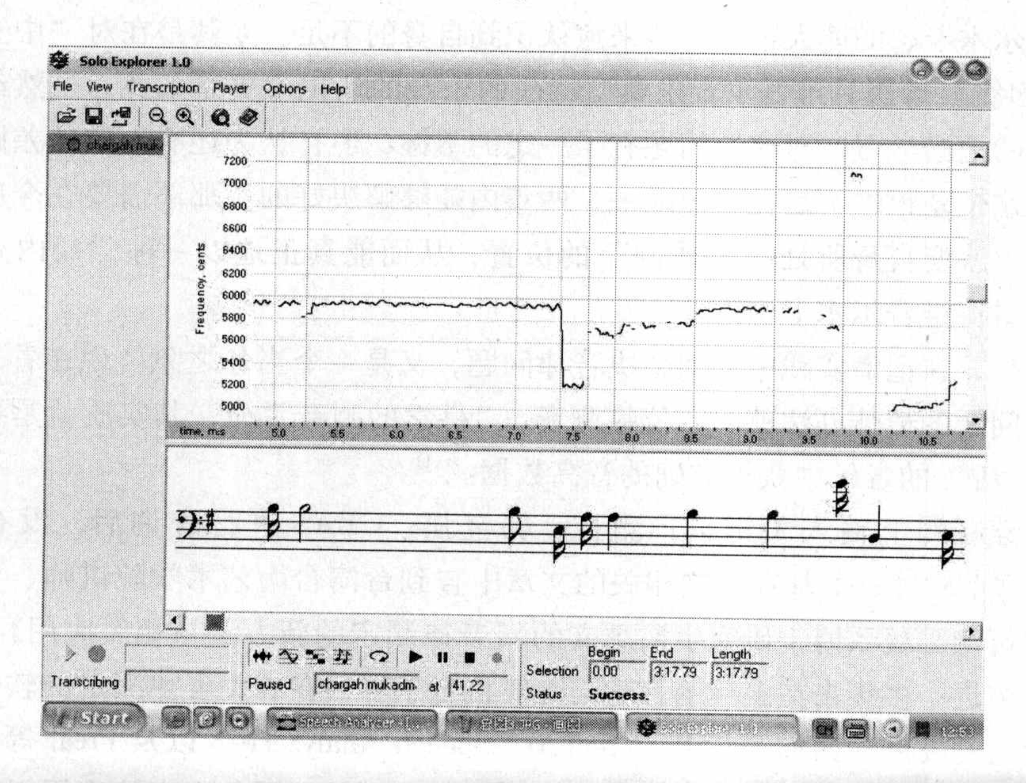


图 7

先录入几段试验者的声音片断，由于是单声的旋律，所以较为清晰，得出的结果也令人满意。Solo Explorer 和 Speech Analyzer 得出的图形一致度非常高，Speech Analyzer 的数据也非常准确，当时就决定用这两个软件进行测音。但当输入吐尔地阿洪演唱的《恰尔尕木卡姆》的录音时，发现在旋律线条在 Solo Explorer 中还算清晰（见图 7），所记曲谱的基本框架也与笔者所记录的基本吻合，而在 Speech Analyzer 中得到的结果却让人不容乐观（见图 6）。造成的原因估计可能与软件设计的要求或是录音质量本身有关，也可能与基频的提取有关。从图 6 和图 7 的对照中，我们可以看出尽管 Speech Analyzer 中有很多的误读，但依然有很多与 Solo Explorer 图中重合的部分。通过听觉判断与 Solo Explorer 中得出的乐谱对照、判断，可以从中选取一些可测的片断，这当然也是一种“民族音乐学家的选择”，再对这些片断进行测量就可以得出我们需要的数据了。

Speech Analyzer 中有很多个有不同功用的窗口，其中一个是 TWC（tonal weight center）（见图 8）窗口，这个窗口的功用是取得导入的音频片断中某一音高出现的众数，也称为频度。tonal weight center 从字面上理解，就是称量音的重量，这个窗口是针对某个频率在一段时间内出现的次数多少进行统计。据沈洽等的文章《动态音律基础研究》中的验证，与平均数及中位数的结果非常接近，因此可以作为测量的依据。现有的研究表明除了电子发生器发出的音之外几乎所有的音的频率都是在围绕着一个基准音做上下波动。某个频率出现的越多，在 TWC 中的峰值就越大。我们则可以把这个峰值指定的音高看作是某个音的基准

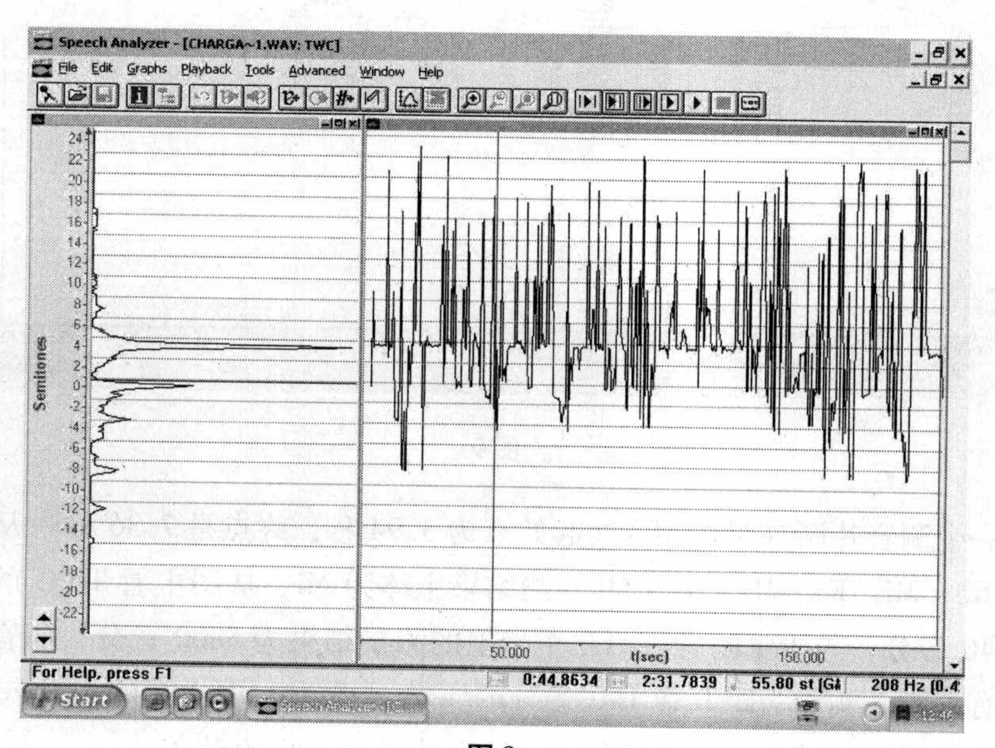


图 8

音。这个读数取值的最小量为 10 音分，由于软件内部采用统一的取值标准，因此可以得知最大的测量误差在 ±10 音分，对于记谱中对音高的检验笔者认为已经可以达到要求了。

2. 对散板序唱中音高的测定

在 Speech Analyzer 中输入整段木凯迪漫后可以在 TWC（tonal weight center）窗口中看到三个比较突出的峰值。最高的一个峰值为 5940 音分（5940 音分是 Speech Analyzer 的一个计量单位，它是以中央 C 为 6000 音分作为测音的基准，一个八度分成 1200 音分），这个音是我们听到的 Mi（b）音，这个音也是我们在听觉中判定的那个调式主音。因而我们可以把 5940 音分的 b 作为一个衡量音高的基准。另外两个比较高的峰值为，一个是 Do（g），另一个是 La（e），见图 9：

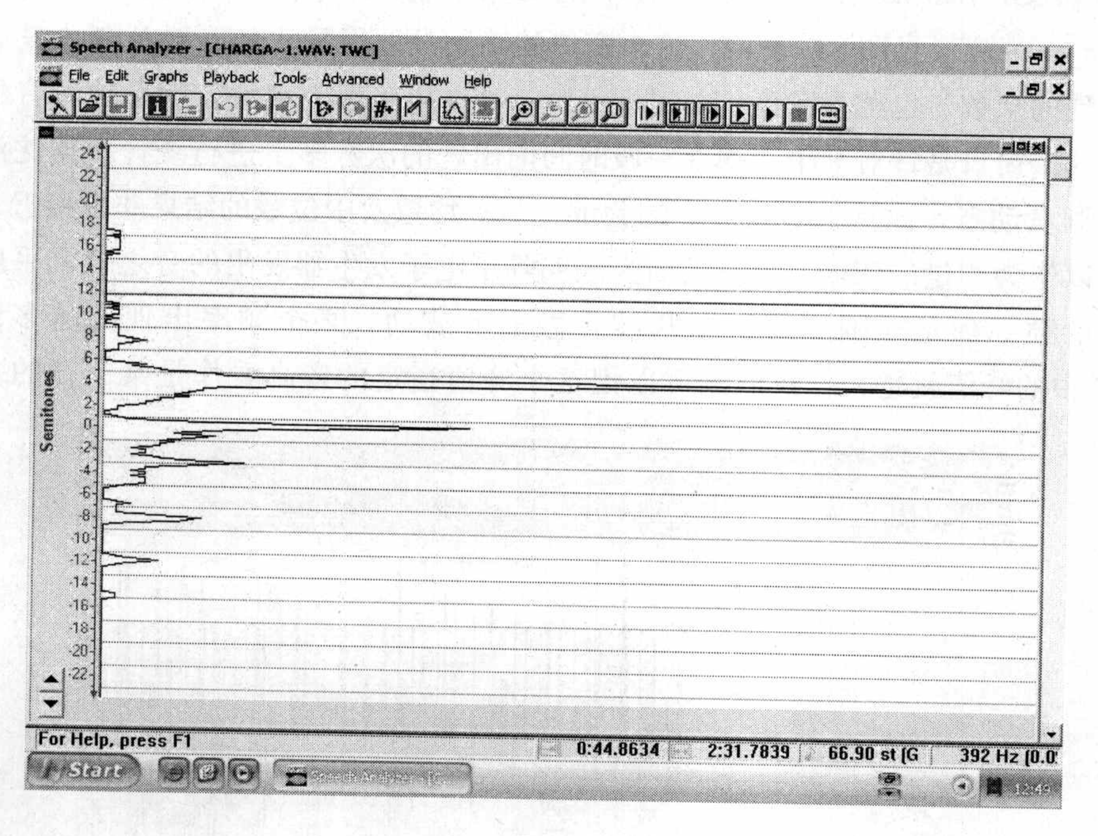


图 9

第一个测音片断（见图 10）（起始点为 3.94 秒，终点是 7.36 秒）从听觉上判断是 Re、Mi、Fa、Mi、Re、Mi 实测结果主体为 Mi，从图中看 TWC 的最大峰值为 5940 音分，与听觉吻合。第二个峰值的测量结果为 5800 音分，测音与实际的听感有差距，实测为距 b 音 140 音分的♭a 音。此为一中立音的半升 re 音。由此来看，笔者对这种半升音的判断能力还有待更进一步的提高。

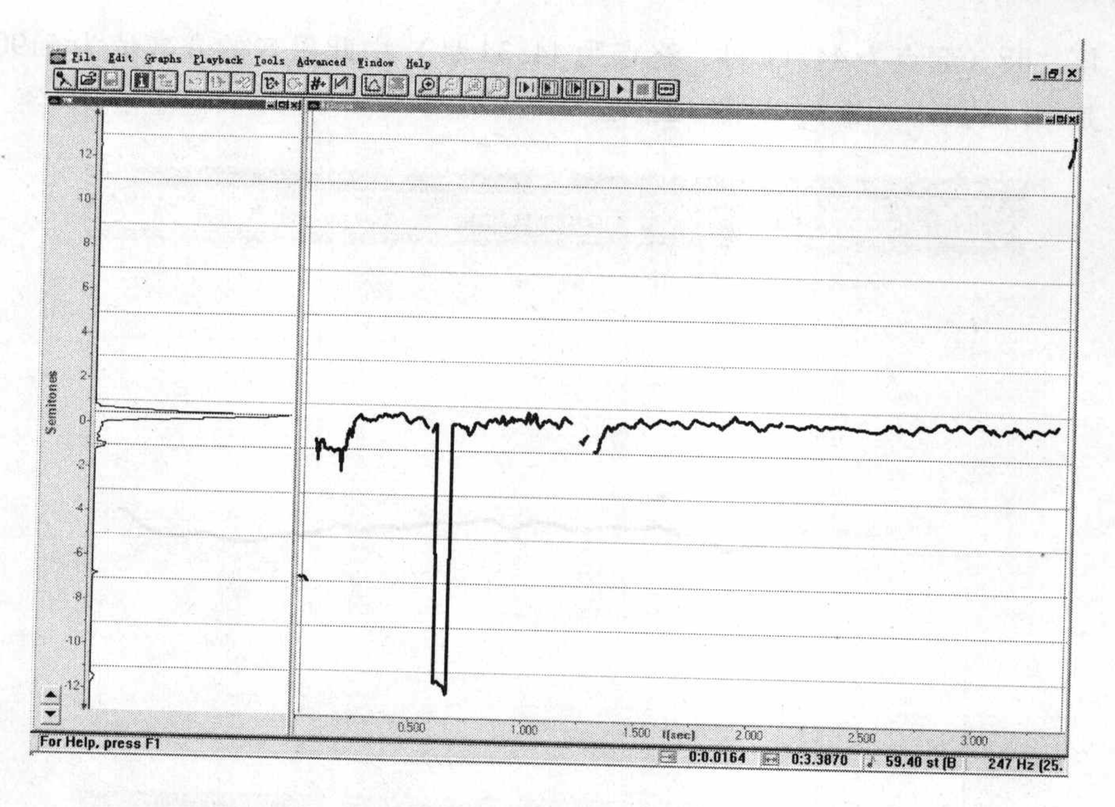


图 10

选择第二个片断（起点为 10.22 秒，终点为 11.73 秒），听感为向上做大二度游移的活音 Sol。实际测音为 5070 - 5210 音分，实际音差为 140 音分。Sol 比平均律的 Sol 高约 30 音分，la 低于平均律 30 音分，见图 11：

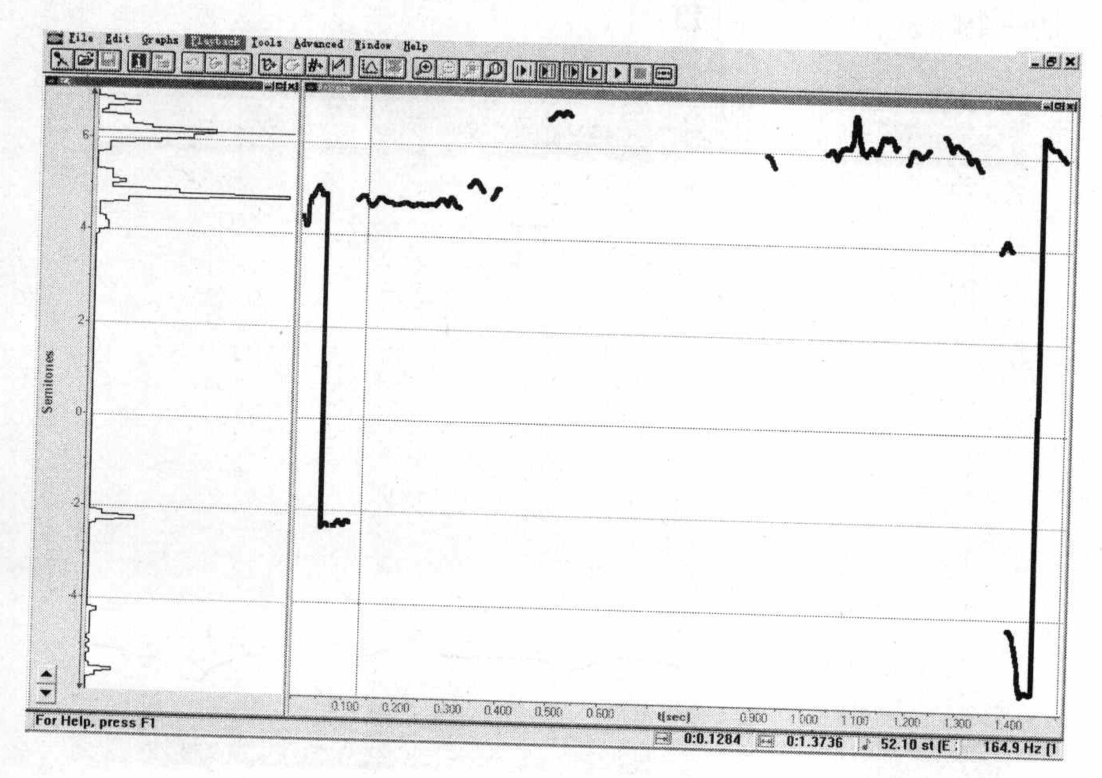


图 11

该片断（起点为44.11秒，终点为44.34秒）中此乐音的众数值为5190音分，是半降的la.（dE），见图12：

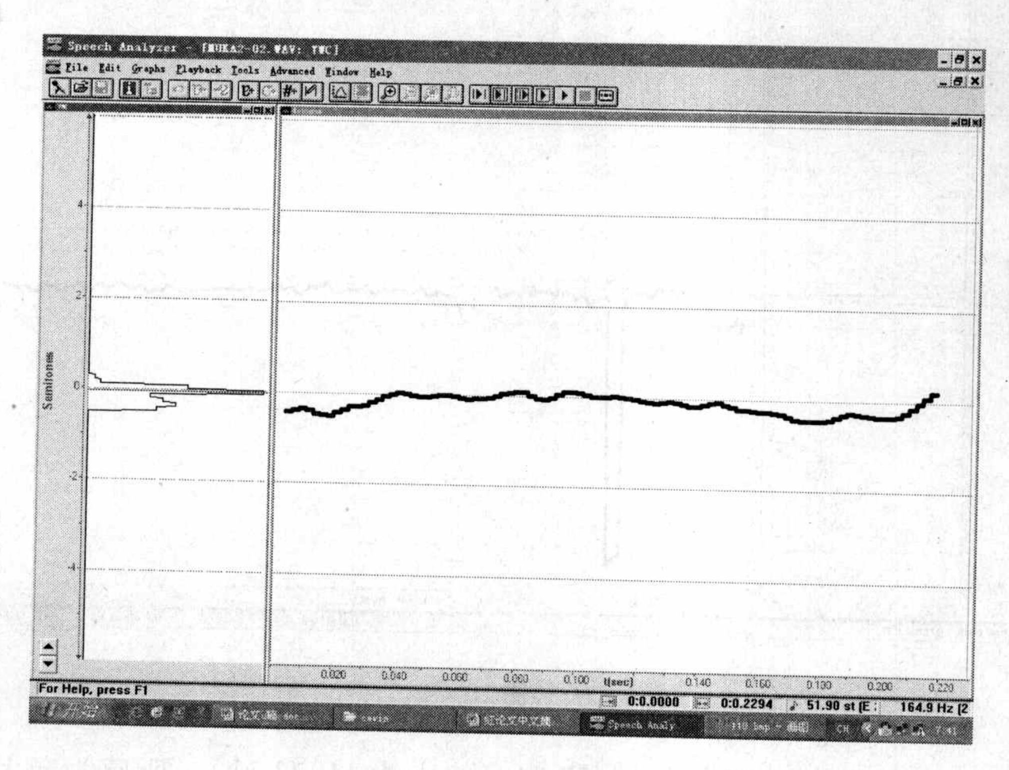


图12

在本片断（起点为44.44秒，终点为44.89秒）中，此乐音的众数值为5330音分，是一个降si（F），见图13：

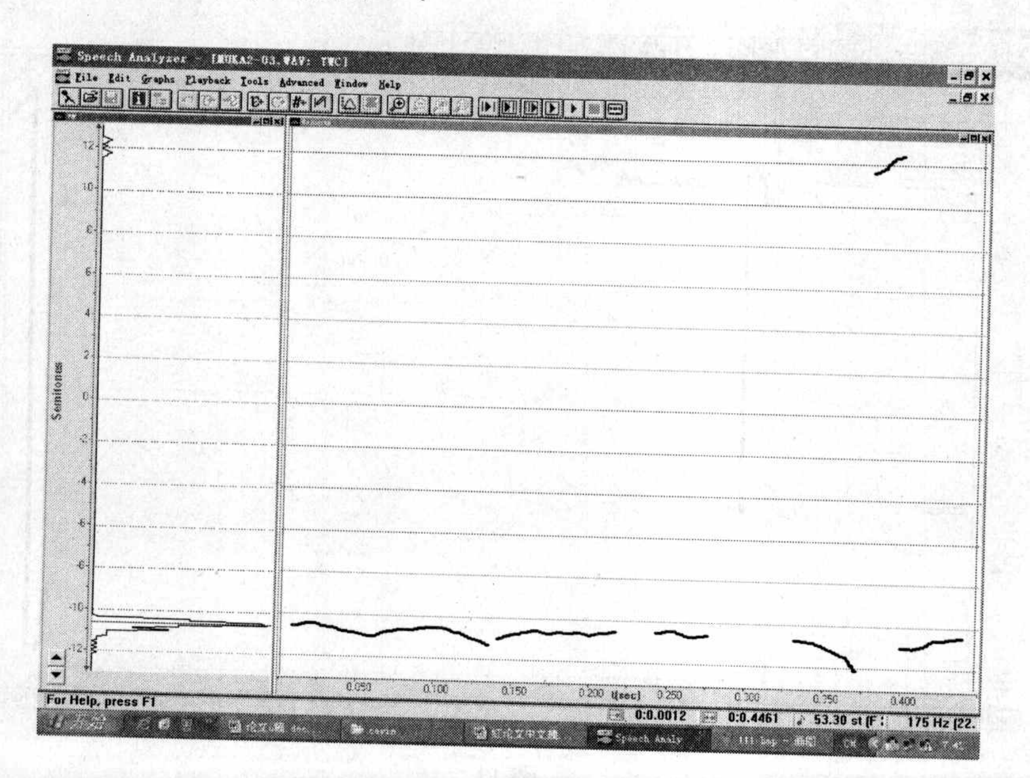


图13

在本片断（起点为45.52秒，终点为45.96秒）中，此乐音的众数值为5100音分，是半升的sol（+d），此音围绕众数值做上至5150音分，下至5010音分的一个140音分的大幅度游移，是一个典型的活音，见图14：

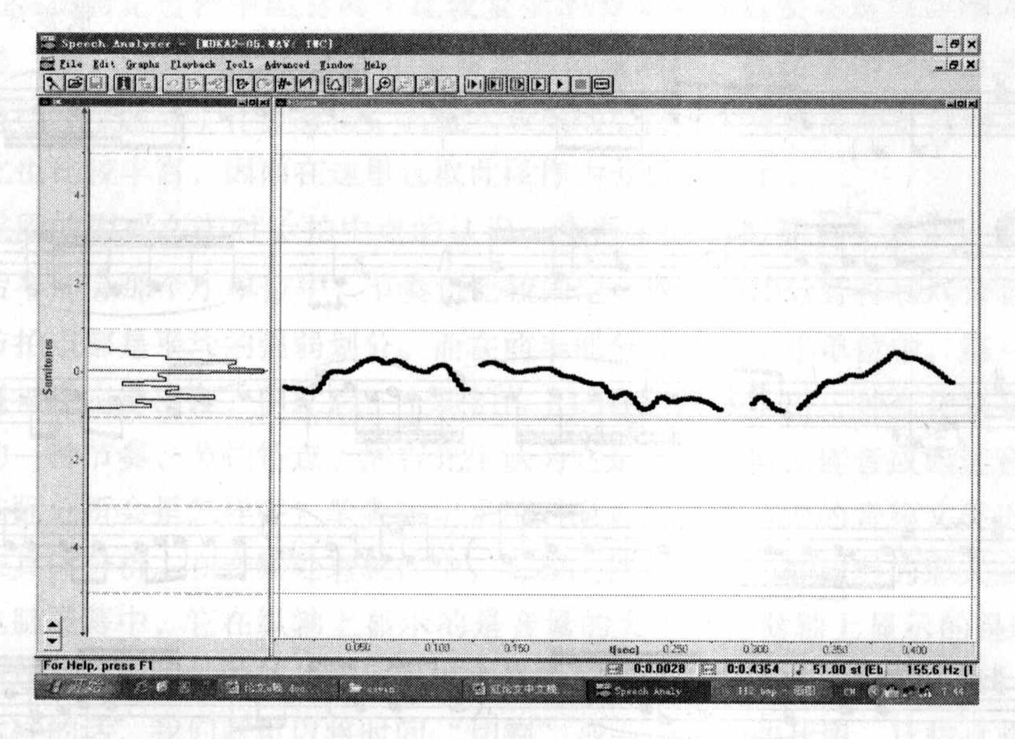


图14

在本片断（起点为48.83秒，终点为48.96秒）中，此乐音的众数值为5830音分，是一个升re（♯a），见图15：

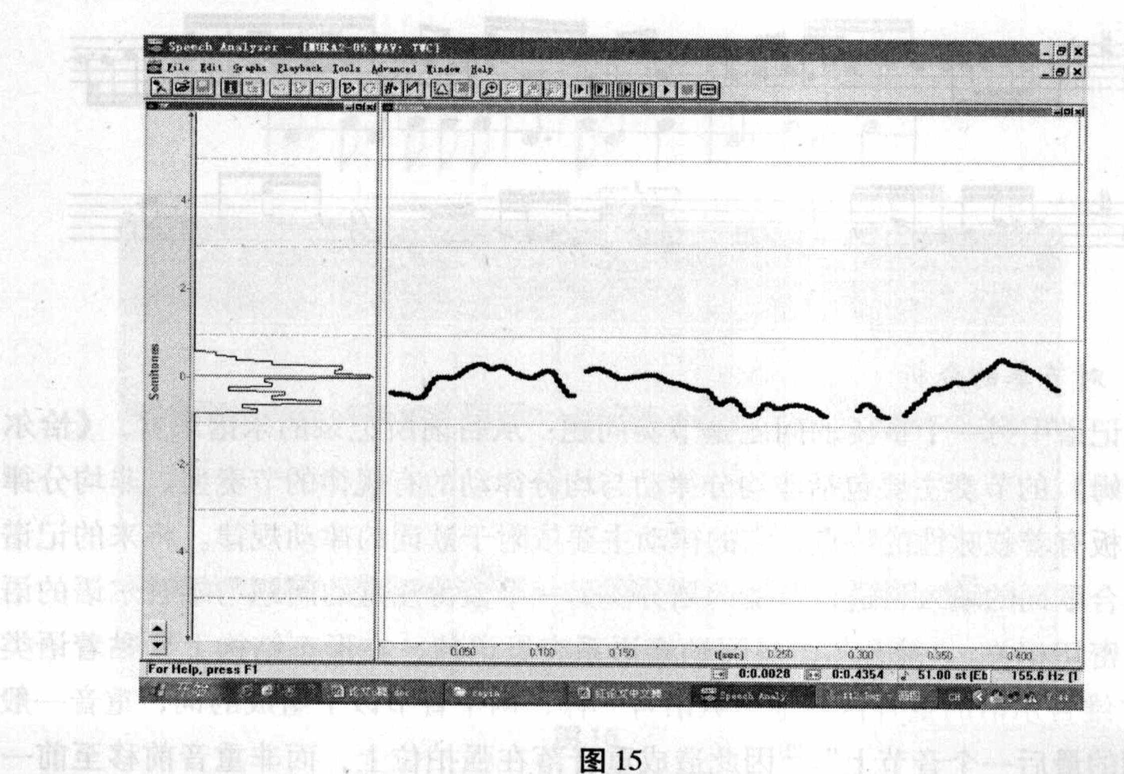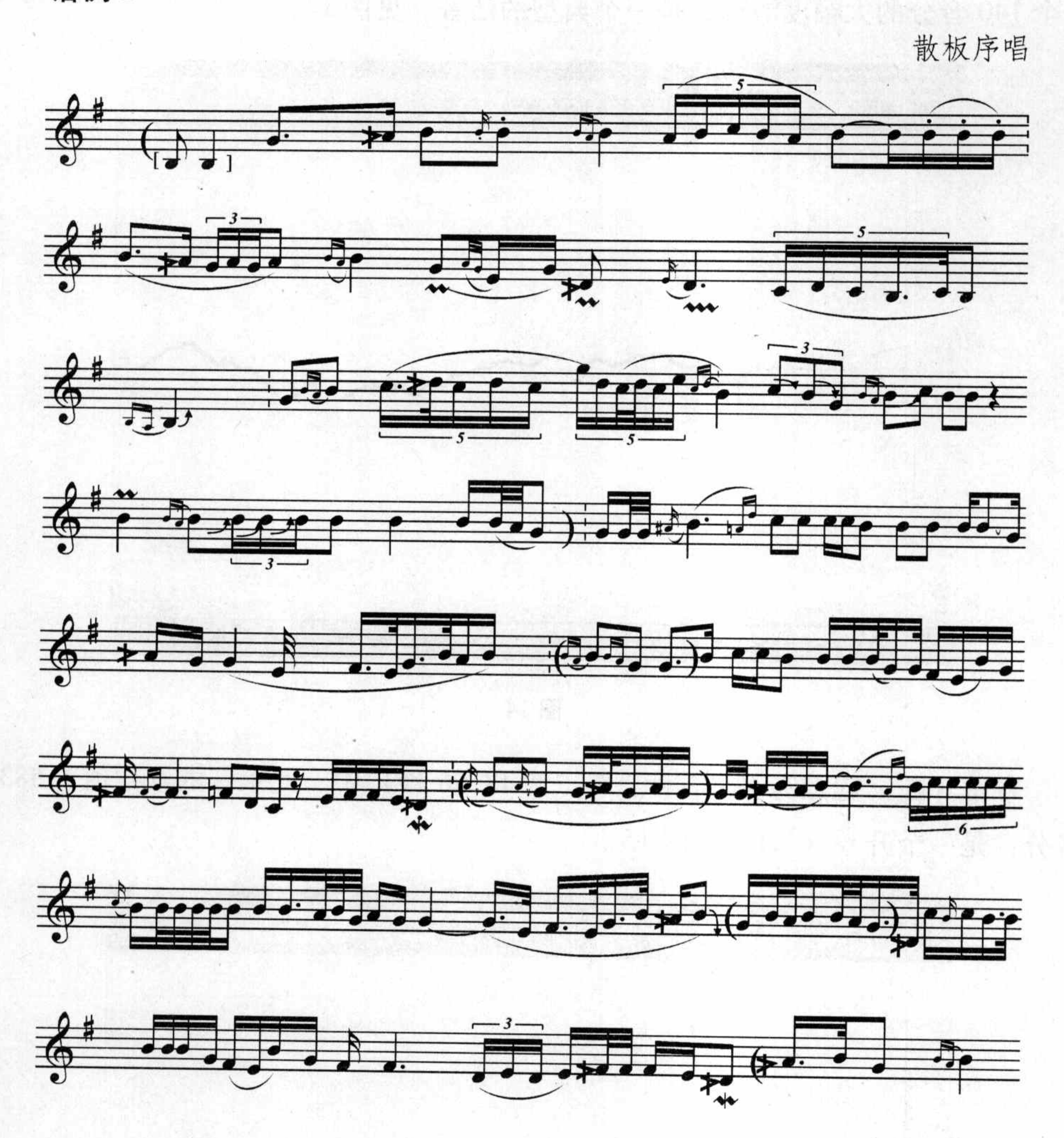


图15

下例为散版序唱部分谱例（谱例1）：

谱例 1



3．对节奏的分析

在记谱中另一个重要的问题是节奏问题：从目前所记录的乐谱来看，《恰尔尕木卡姆》的节奏主要包括非均分律动与均分律动的有规律的节奏型。非均分律动的散板有着叙咏性的特点，它的律动主要依附于歌词的律动规律。将来的记谱中应结合歌词的填入，进行节奏的划分。另一个值得注意的问题与维吾尔语的语音特点密切相关。“维吾尔语属阿勒泰语系突厥语族，在形态结构上属黏着语类型”，“维吾尔语的重音像其他突厥语言一样，两个音节以上组成的词，重音一般落在词的最后一个音节上”。[②]因此造成重音落在强拍位上，而非重音前移至前一

拍的后十六分或后三十二分的弱位置上。对于这些小音符，在听记过程中很容易忽略，但只要仔细地多加听辨、了解它的语言特点之后，也不难解决，而忽略这些小音符却会给读谱者带来误导。

在节奏的听记过程中还有两个比较复杂的节奏问题需要在这里详细加以说明：一是“第二达斯坦”部分$\frac{7}{8}$拍节奏型的记录问题，在这个部分的迈尔乎里中，手鼓已完全脱离了伴奏身份，而进入表演的层面，节奏形态非常清晰，节奏型的变化也比较丰富，因而在这里选取此段作为分析的对象。

对该段的困惑在于对$\frac{7}{8}$拍中点的认识。维吾尔的$\frac{7}{8}$拍基本上为$\frac{3}{8}+\frac{4}{8}$的结合。在后半部$\frac{4}{8}$那个小单位中，节奏型比较固定。通常是四分音符和八分音符的组合，节拍点都是平均的强弱划分。而在前半部分$\frac{3}{8}$的那个小单位中，第一个强拍位的点很稳定地出现，但之后一个弱拍位上的鼓点就显示出一种变化复杂、不易确定的一种节奏、节拍特点。周吉先生认为它是一种三拍二连音或四连音的现象，但实际分析会是怎样呢？笔者决定采用对录音软件轨道中的音频文件进行切片处理来具体分析。在音频处理软件中，音频文件都是以一种波形的形式直观地展现在电脑屏幕中，它在纵轴上显示的是音量的大小，在横轴上显示的是时间。因此，在这里，时间就被转化成了可以丈量的长度，而它的单位是分、秒、小节等等。这样的话，我们就可以将时间“切割”成一个一个的片段，比较这些片段就可以知道时间（也就是节奏）的比例关系。

下面是对这一段迈尔乎里中部分小节所作的切片分析。分析第 3、4、5 小节谱例与切片图，见图 16、17、18：



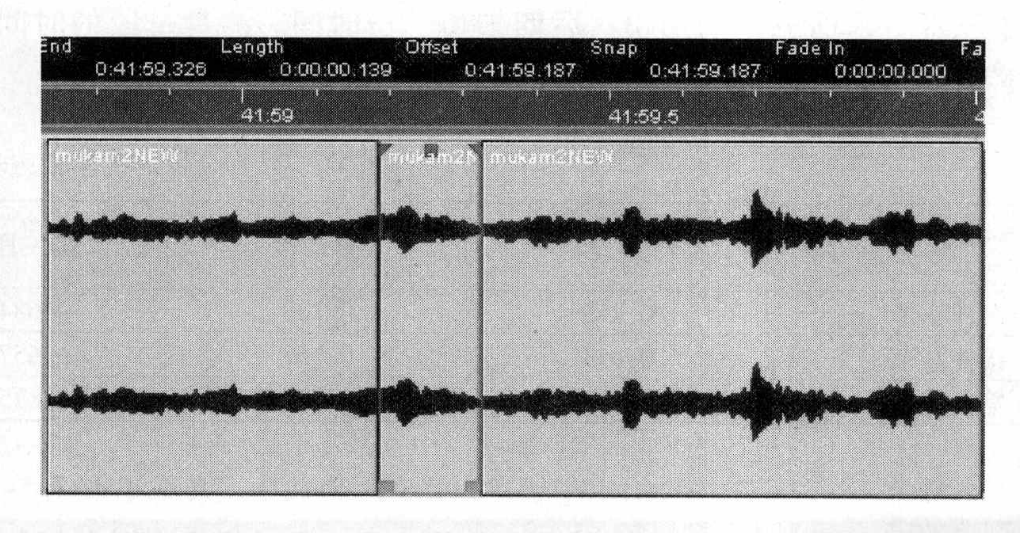


图 16

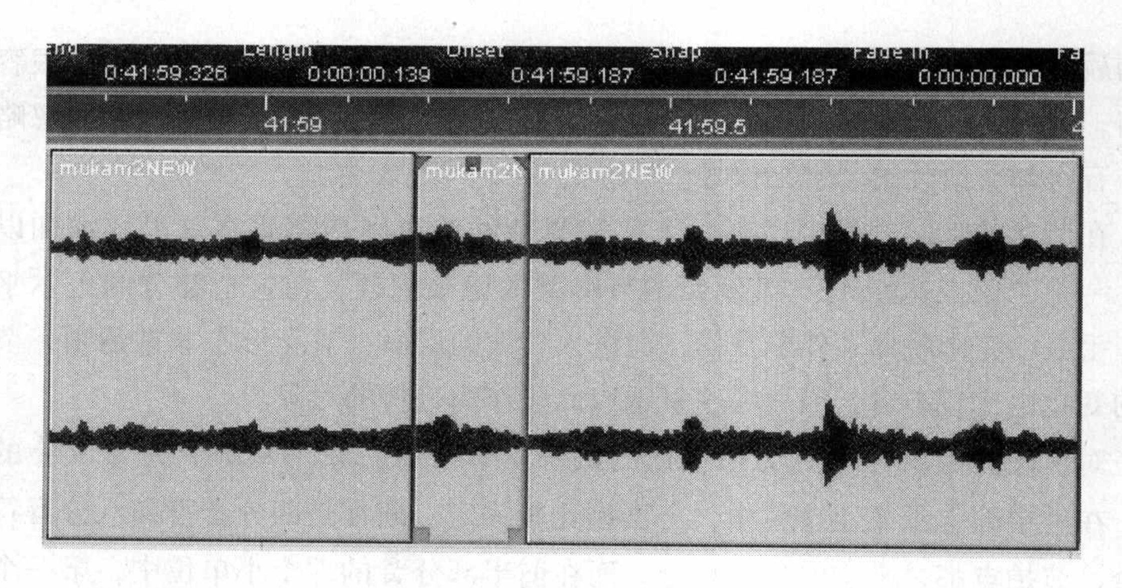


图 17

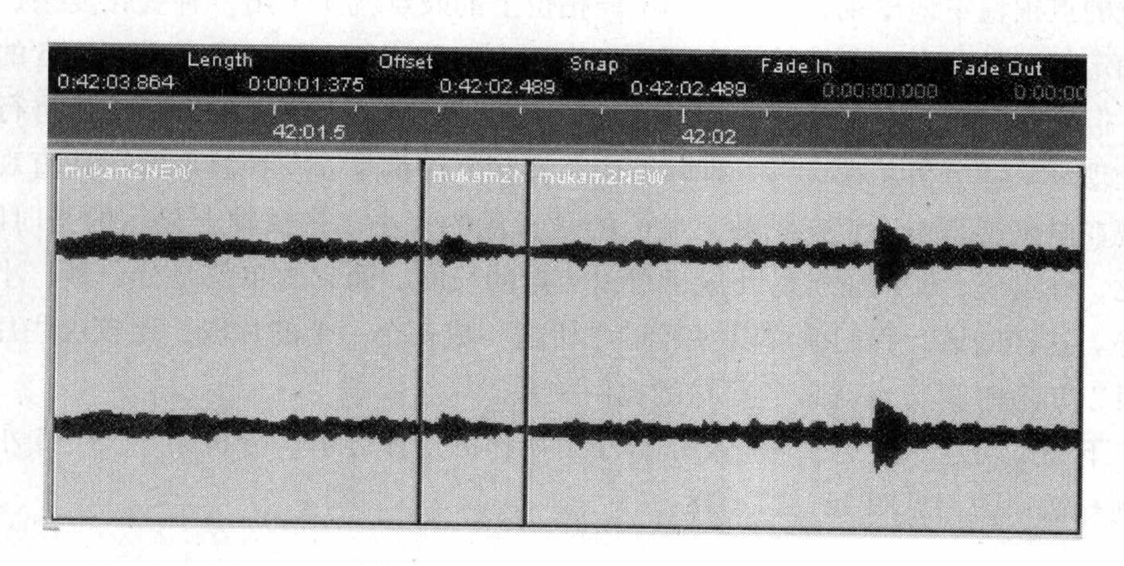


图 18

图 16 是“第二达斯坦迈尔乎里”第 3 小节的切片分析图。这里将一个小节切分成了三部分，前三拍切两份，后四拍切一份时间。测量每段的时间长度。（见下表）：

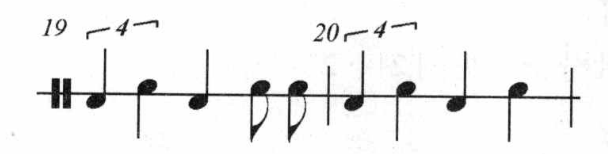
（时间单位为秒）

时长 小节	第一段	第二段	第三段
第 3 小节	0.455	0.139	0.684
第 4 小节	0.418	0.152	0.657
第 5 小节	0.419	0.129	0.675

第 3 小节第一、二段时值的比例为 139/455 约为 0.3，第 4 小节第一、二段时值的比例为 152/418 约为 0.36，第 5 小节第一、二段时值的比例为 129/419 约

为0.3，都比较接近0.33的1/3比率，因此这几小节都可以记为三拍的四连音。

对19、20小节的切片分析。见图19、20：



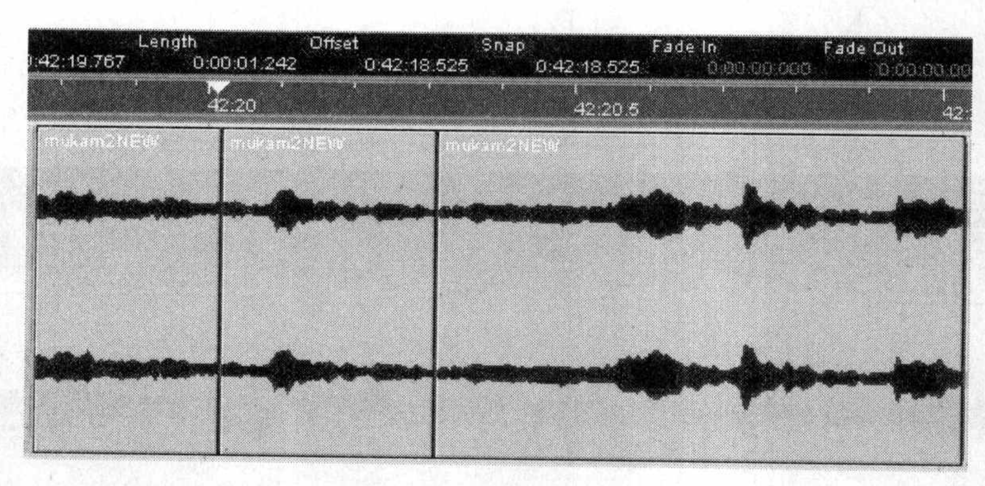


图19

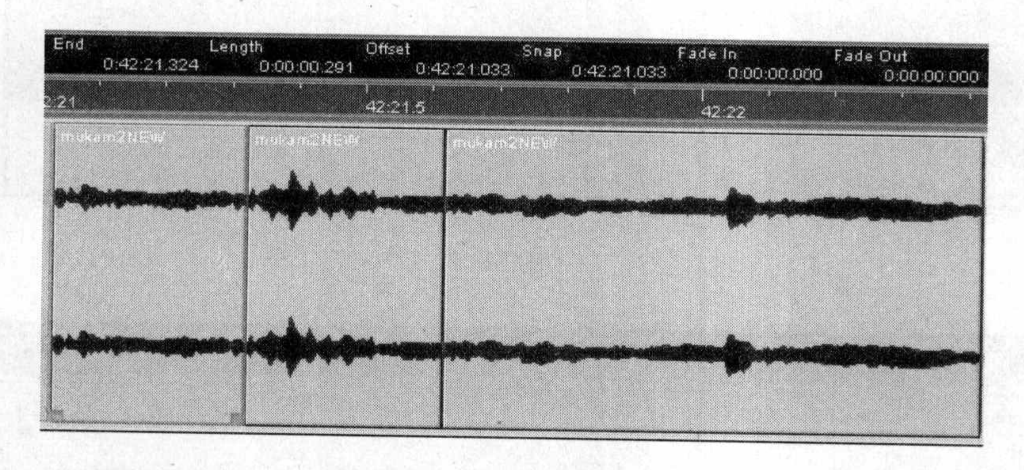


图20
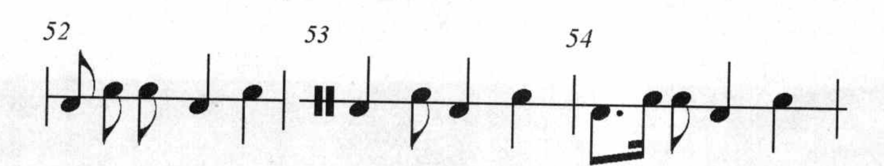
图19、20是“第二达斯坦迈尔乎里”第19、20小节的切片分析图，这里将一个小节切分成了三部分，前三拍切两份，后四拍切一份时间。测量每段的时间长度。(见下表)：

(时间单位为秒)

小节＼时长	第一段	第二段	第三段
第19小节	0.253	0.293	0.721
第20小节	0.262	0.271	0.692

第 19 小节第一、二段时值的比例为 293/253 约为 1. 16，第 20 小节第一、二段时值的比例为 271/262 约为 1. 03，都比较接近 1/1 的比率，因此这几小节都可以记为两个四分音符。

52、54 小节切片分析。见图 21、22：



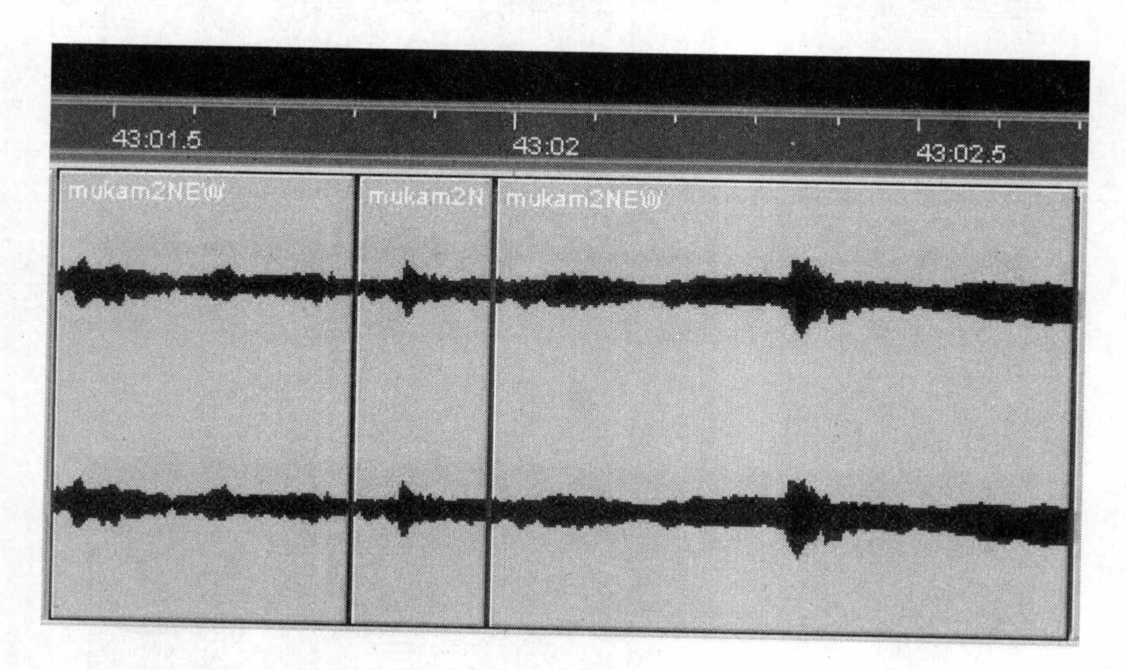


图 21

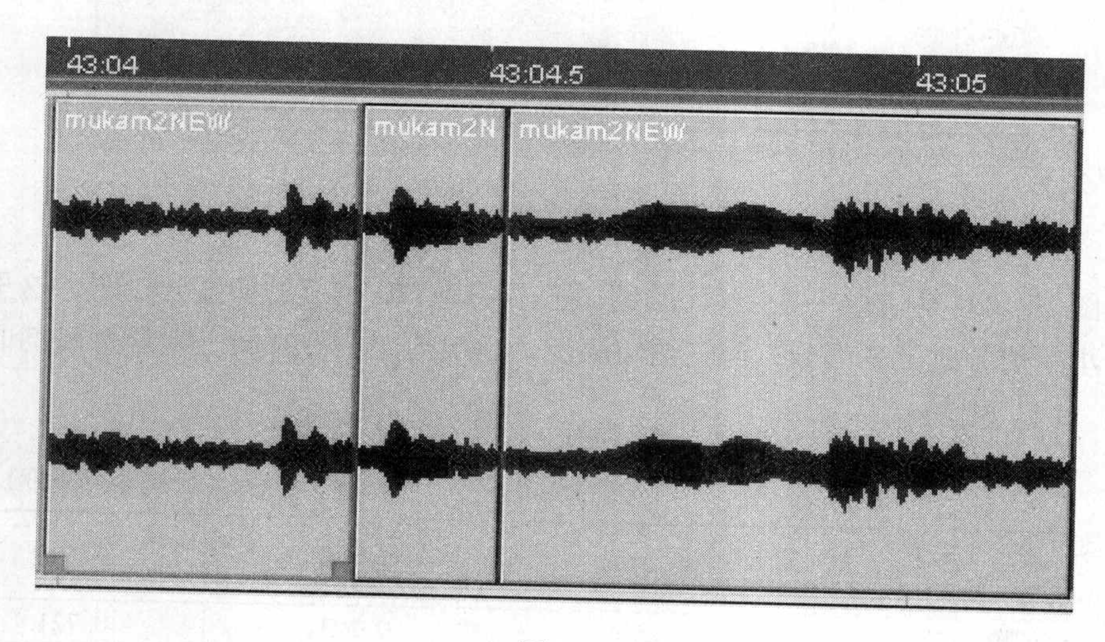


图 22

图21、22是“第二达斯坦迈尔乎里”第52、54小节的切片分析图，这里将一个小节切分成了三部分，前三拍切两份，后四拍切一份时间。测量每段的时间长度。（见下表）：

（时间单位为秒）

时长 / 小节	第一段	第二段	第三段
第52小节	0. 374	0. 171	0. 723
第54小节	0. 365	0. 171	0. 673
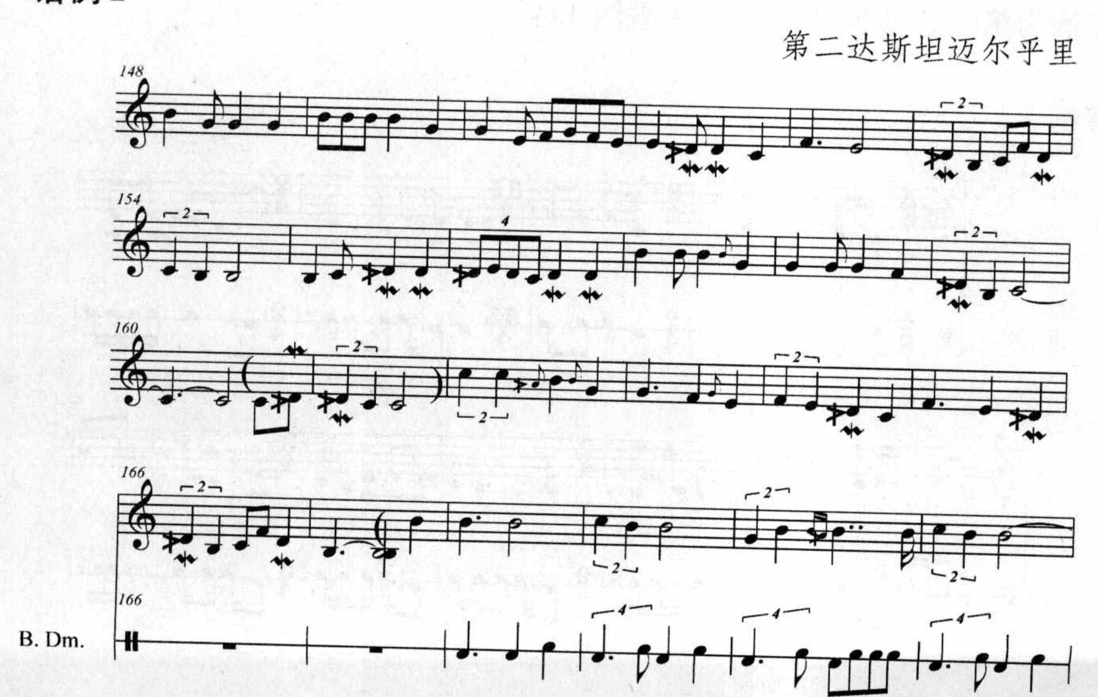
第52小节第一、二段时值的比例为171/374约为0. 46，第54小节第一、二段时值的比例为171/365约为0. 47，都比较接近1/2的比率，因此这几小节都记为八分音符。
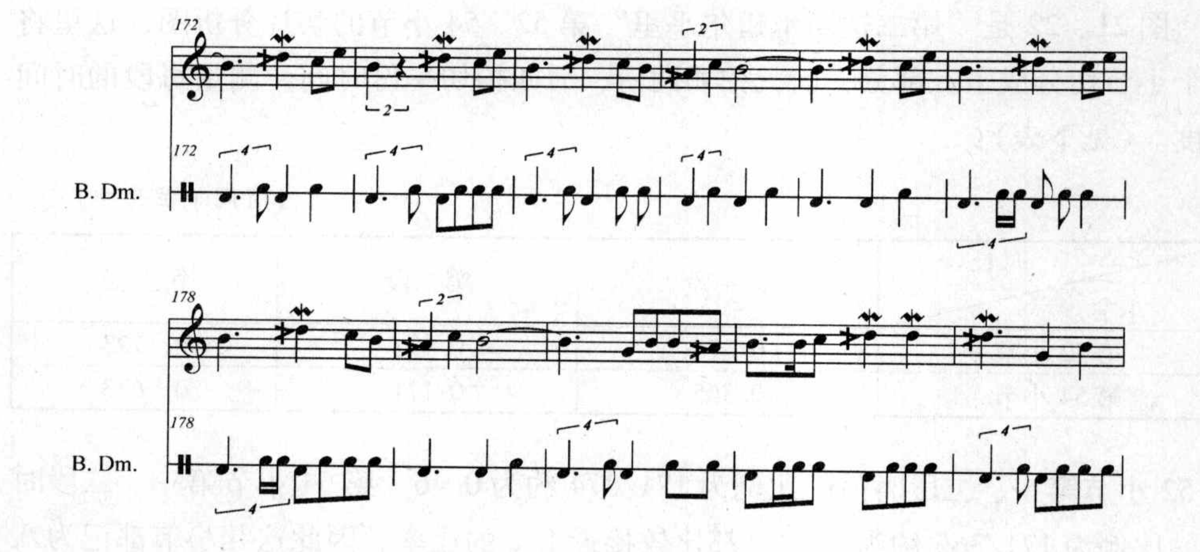
从以上的分析中可以得出这样的结论：《恰尔尕木卡姆·第二达斯坦》的$\frac{7}{8}$节奏是$\frac{3}{8}+\frac{4}{8}$的节奏型组合，其中$\frac{3}{8}$部分以三拍四连音与不均分的三拍及其变化、变奏的形态交替出现为特征。

整个“第二达斯坦迈尔乎里”段共有89小节，其中三拍的四连音有54小节，三拍的八分音符有25小节，$\frac{3}{8}$部分只有一个拍点的有10小节。因此可以看出它是三拍四连音与三拍八分音符交替出现的，其中三拍四连音与三拍八分音符比率接近2∶1，是以三拍四连音为主要节奏特征。

下例为“第二达斯坦迈尔乎里”部分谱例（谱例2）：

谱例2
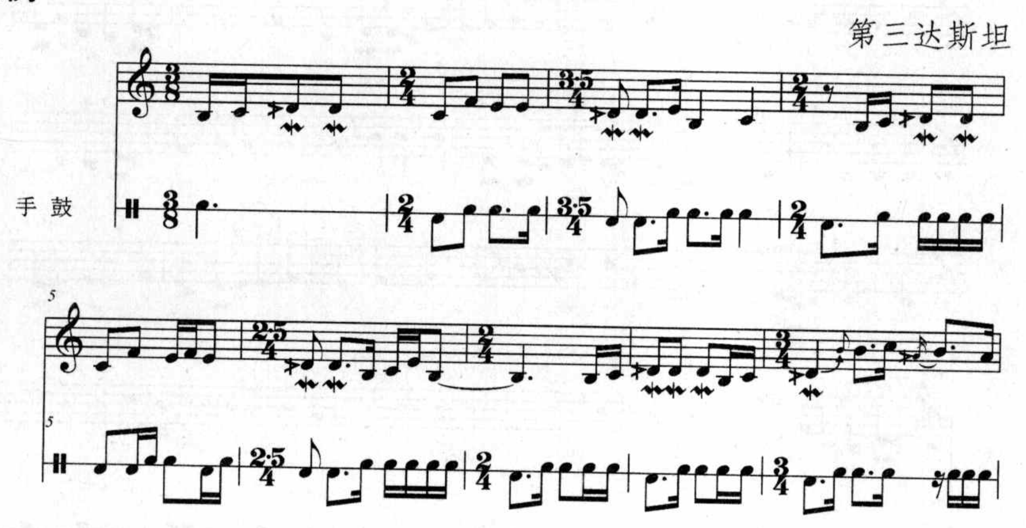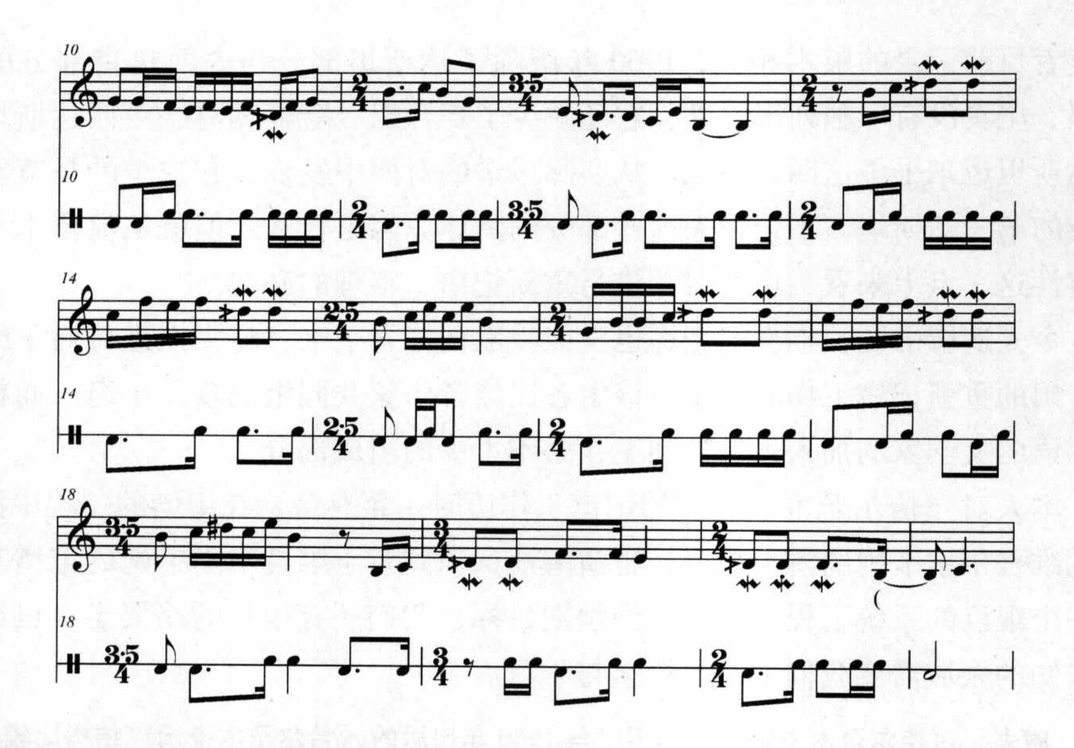




在“第三达斯坦”部分出现了一段异常复杂多变的节奏型（见谱例3）。开始听时一头雾水，根本找不到节奏规律，但录音中歌声、琴声、手鼓节奏配合得严丝合缝，收放自如，十分默契。从这一点上就可以判断它一定会存在规律，否则在听觉上会让人有节奏混乱的感觉。最初记录的旋律谱在整理对照时就完全对不上，原计划是记录正部旋律及各段开始的节奏型以及买尔呼丽部分的全部手鼓节奏型，但现在看来非得将这一段的手鼓完全记下来再往上套旋律了。仔细研听、琢磨后发现了一点规律，这无疑是一种增盈节拍，周吉先生在《维吾尔族传统音乐中的“增盈节拍”》一文中对它进行了专门介绍。让人摸不着规律的主要原因是它在增加半拍时往往出人意料，但显得非常自然。对于我们这些习惯了均分律动整数拍子的人来讲已经远远超出了我们的理解范围。

下例为第三达斯坦部分谱例（谱例3）：

谱例3





笔者的听觉感受到，它的拍值基本是稳定2分法，最小值是十六分音符，容易造成困难的主要原因是重音的位置出现不规律（相对我而言）。因而，我先将整个段落分成若干个小段，分段强记它的拍值，完全记完后又经多次校对，最后再试图找出它的变化规律。从记录的结果来看，它是一种由$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{2.5}{4}$与$\frac{3.5}{4}$交替出现的一种节拍、节奏。划分小节依据的主要原则是将或相近的类型的节奏节拍型态放在强拍的位置上，依此向前后延伸，并结合旋律的乐句对它进行节拍的划分。因为，这个音型是整部木卡姆节奏型中强拍位上出现最为频繁的一个具有典型特征的节奏型构成要素。

四、结　语

仅仅记录这一部木卡姆就已经耗费了笔者大量的时间和精力，从拿到录音到最后完成经历了一年多的时间。这还是在参考了前人的研究成果与利用现代高科技电脑技术的前提下完成的。有感于此，不难想象上世纪五六十年代以万桐书为代表的前辈们所做工作的劳苦与艰辛。在当时物质条件异常困难的情况下，他们取得的成绩的确是非常难能可贵的。在此，我们这些后学者由衷地向所有为保护维吾尔“十二木卡姆”付出辛勤劳动、做出巨大贡献的前辈们表示深深的敬意。

在完成记谱工作之后，本人将这次所记的《恰尔尕木卡姆》与20世纪60年代的版本进行了一个简单的、结构上的比较，发现了一些问题（见附表）。

由附表我们可以看出，1960年出版的《十二木卡姆》中的《恰尔尕木卡姆》

与笔者目前记录的版本相比，1960 年版除了达斯坦部分与麦西热甫部分的散板尾唱、尾奏没有单独列出之外，它还缺少了赛乃姆、穹赛勒克、第四达斯坦、第四达斯坦迈尔乎里这四个曲段。从实际乐谱的对照中发现，它缺少的是节奏比较复杂的第三达斯坦。不论缺失这些部分的具体原因是什么，但就从保留木卡姆的完整性这一点上来看，也有对其进行重新记谱、整理的必要。

令人遗憾的是，本次的记谱也没能将歌词记录下来，将来在进行对于维吾尔木卡姆的重新记谱工作时一定应该由各民族音乐家共同组成攻关小组，而精通古维尔语的文学家的加入也是这项工作必不可少的组成部分。

本人对《恰尔尕木卡姆》的记谱工作历时一年有余，在记谱的过程中深深感受到维吾尔木卡姆的博大精深，也清醒地认识到对于维吾尔木卡姆的记谱工作将是一个艰巨的系统工程。要想达到预期目标，我们还有很长的路要走，也还有很多未知的领域需要我们去努力探索与学习。

附表　《恰尔尕木卡姆》结构图（与 1960 年出版的《恰尔尕木卡姆》结构比较）

1960 年版《恰尔尕木卡姆》的结构		本次所记录的《恰尔尕木卡姆》的结构
琼乃额曼	散板序唱	木凯迪漫
	太孜	太艾则
	太孜间奏曲	太艾则迈尔乎里及尾唱
	怒斯赫	奴斯赫
	怒斯赫间奏曲	奴斯赫迈尔乎里及尾唱
	朱拉	朱拉
		赛乃姆
		穹赛勒克
	克其克赛勒盖	小赛勒克
	克其克赛勒盖间奏曲	小赛勒克迈尔乎里及尾唱
	太喀特	太依克特
		散板尾唱
达斯坦	第一达斯坦	第一达斯坦
	第一达斯坦间奏曲	第一达斯坦迈尔乎里
	第二达斯坦	第二达斯坦
	第二达斯坦间奏曲	第二达斯坦迈尔乎里
	第三达斯坦	第三达斯坦
	第三达斯坦间奏曲	第三达斯坦迈尔乎里
		第四达斯坦
		第四达斯坦迈尔乎里
		散板尾奏
麦西热甫	第一麦西热甫	第一麦西热甫
	第二麦西热甫	第二麦西热甫
	第三麦西热甫	第三麦西热甫
		散板尾唱

注释：

① 韩宝强：《刀朗木卡姆的音律研究》，《刀朗木卡姆的生态与形态》，中央音乐学院出版社，2004/11。

② 赵相如、朱志宁编著：《维吾尔语简志》，民族出版社，1985.3。

参考文献：

《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》（The New Grove Dictionary of Music and Musicians）萨迪埃（Stanley Sadie）编，伦敦，2001。

《律学》缪天瑞，人民音乐出版社，2002.5。

《音乐学概论》俞人豪，人民音乐出版社，1997.3 。

《民族音乐学概论》杜亚雄，湖南文艺出版社，2002.1。

《音的历程》韩宝强，中国文联出版社，2003.5。

《论维吾尔十二木卡姆》新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会编，新疆人民出版社，1992.10。

《民族音乐学研究方法导论》沈恰，《中国音乐学》，1986.1.2.3。

《关于维吾尔族〈十二木卡姆〉乐谱记录的学术思考》周吉，《音乐研究》，1994.1 。

《维吾尔传统音乐中的增盈节拍》周吉，《中国音乐学》，1993.4。

《关于“十二木卡姆”的早期整理工作》万桐书，《音乐研究》，1994.3。

《十二木卡姆》新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆整理工作组记谱整理，音乐出版社、民族出版社，1960.2。

《维吾尔十二木卡姆》新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会 新疆维吾尔自治区文化厅编，新疆人民出版社，1992.10。

《维吾尔十二木卡姆》新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会 新疆维吾尔自治区文化厅编，中国大百科全书出版社 1997。

《维吾尔语简志》赵相如 朱志宁编著，民族出版社，1985.3。

《少数民族音乐记谱的几个问题》毛继增，人民音乐，1988.12。

《搜集整理十二木卡姆记实》、《维吾尔十二木卡姆研究》，中央民族大学出版社，1997。

《从〈维吾尔十二木卡姆〉的三个版本看新疆的民族音乐记谱整理工作》田联韬，《人民音乐》，2002.6。

《中国民间多声部音乐论稿》樊祖荫，中央音乐学院出版社，2004.2。

《十二木卡姆的板式及板式序列的结构意义》邵光琛，《论维吾尔十二木卡姆》新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会编，新疆人民出版社，1992.10。

《刀郎木卡姆的生态与形态研究》全国艺术科学“九·五”规划课题课题组，中央音乐学院出版社，2004.11。

《民族音乐学概论》伍国栋，人民音乐出版社，1997.3。

《维吾尔传统音乐中的“纳瓦调”》周吉，《西北民族研究》，1991.2。

互连网资料来源：

[1]《音律测定的新方法与相关应用——以阿炳〈二泉映月〉为例》，翁志文，http：//em1644. tnnua. edu. tw/teacher/% AF% CE% A7% D3% A4% E5/% AD% B5% AB% DF% B4% FA% A9w% AA% BA% B7s% A4% E8% AAk% BBP% AC% DB% C3% F6% C0% B3% A5% CE. doc.

[2] SpeechAnalyzer2. 5：www. sil. org/computing/speechtools/speechanalyzer. htm.

[3] Praat：www. fon. hum. uva. nl/praat/

[4] Solo Explorer 1. 0：www. recognisoft. com/

维吾尔族传统音乐“木卡姆”调查、资讯汇编

万桐书

引　　言

在中国西部天山南北的广阔地区，不论是在城、乡的巴扎（集市）上、婚礼上，在喜庆节日和喔朵鲁希（家庭聚会）里，特别是农村麦收后的麦西热甫（Mexrep 群众性文娱聚会）中，首先由一位大家尊敬的长者吟咏祈颂祝福，接着乐师们奏起萨它尔、热瓦甫、弹布尔、都它尔、卡龙，打起手鼓、唱着“木卡姆”中一些动听的歌曲，大家欢乐歌舞。①

“木卡姆”是维吾尔人民长期在生产、生活中创造出的精神艺术珍品，是维吾尔歌舞音乐高度发展的成果，在民间传统歌舞音乐中占有重要的位置，深受大家的喜爱。

流传在各地的“木卡姆”，从它的曲体结构、音调特点和演唱风格，可分四种类型，如再从流派等细分，大体有八种，它们主要分布的地区是：

1．从塔克拉玛干沙漠南缘的于田、策勒、和田、叶城、莎车到喀什，再从喀什转沙漠北缘东行到阿克苏、库车，再向北翻越天山到伊宁。这一带流行着一种“木卡姆”，名叫“十二木卡姆”。从它们曲体结构的差别，又分三种：

（1）每一套只有“琼乃额曼”（大曲）的占大多数；

（2）喀什地区另有一种流派的“十二木卡姆”，它们每一套木卡姆都由琼乃额曼（大曲）、达斯坦（叙事套曲）和麦西热甫三部分构成。

（3）流行在伊宁地区的“伊宁木卡姆”，由上述“十二木卡姆”的散板序唱、达斯坦和麦西热甫构成，没有琼乃额曼部份。属上述喀什“十二木卡姆”流派中分出来的分支。

2．从叶尔羌河畔的麦盖提向北到巴楚，到阿克苏塔里木河畔的阿瓦提，再

从阿瓦提东行到库尔勒转到尉犁等地，流行着一种高亢豪放的“刀郎木卡姆”又称“刀郎赛乃姆”。“刀郎木卡姆”的曲体结构又分两种：

（4）麦盖提、巴楚、阿瓦提的“刀郎木卡姆”大体相同。

（5）尉犁“刀郎木卡姆”前三段唱段大体与阿瓦提的相同，后续的两唱段变体成与吐鲁番音乐风格相近似的旋律。②

3．哈密地区流行的“哈密木卡姆”，它的演唱风格分：

（6）流行在哈密城乡地区的“哈密木卡姆”，演唱风格较柔和优美。

（7）流行在伊吾地区的“伊吾木卡姆”，其曲体结构和音调基本与“哈密木卡姆”相同，而演唱风格较比哈密的豪迈、明快些。③

4．流行在吐鲁番、鄯善、托克逊一带的“吐鲁番木卡姆”。④

上述各地的“木卡姆”之间在音乐形成的理念与音调方面略有关系，但它们的曲体结构和主要音调，则各有自身的特点，甚至相差甚远。各地“木卡姆”的产生，形成和发展历史虽都源远流长，但又有各自的发展道路。

“十二木卡姆”的形成与发展

1．生活在漠北时代的古老歌舞音乐传统

公元世纪前后，维吾尔族的先世丁零史称狄历、敕勒、铁勒（俗称高车，均是丁零的同名异译）。生活在漠北，游牧在贝加湖南部，西至额尔齐斯河、巴尔喀什湖等地区，过着逐水草移动的游牧狩猎生活。那时信仰原始的萨满教，萨满师“喀姆”拥有至高的权利。⑤牧民热爱歌舞，这些可以从历史资料和古代岩画中得到些印证，如：分布在阿尔泰通向草原的牧道和山间崖壁上，有很多反映狩猎、舞蹈、祭祀……等题材的大量岩画中，有车辆和大轮标帜高车的族标。舞蹈图中，多人围成圈或横排一字形，也还有双人舞和单人舞，图形简练，形象生动。岩画的时间大体在5世纪至7世纪之间⑥。显然，回纥人喜好歌舞的历史要更为久远。

《北史·蠕蠕等传高车》载“……男女无小大皆集会。平吉之人则歌舞作乐，死丧之家则悲吟哭泣”。⑦

有一首古老的诗，描述豪情欢快的情景：

“乐器已经和歌儿对好了弦，
酒壶酒盅都已摆设齐全。
不见情人啊！我心情悒郁忧伤，
快来吧让我们一起欢笑开颜，
让我们每巡三杯饮它三巡，

让我们手舞足蹈尽兴欢腾，
让我们雄狮一样放声狂啸。
吓跑了忧愁，着实地开心”。[8]

史书《魏书·高车传》记载“文成时，五部高车合聚祭天，众至数万，大会走马、杀牲游遶、歌吟忻忻，其俗称自前世以来，无盛于此会”。[9]

这条史料记载了公元5世纪中对高车五部聚会祭天歌舞的兴盛之情。

从以上点滴文史记载足以认识维吾尔人的先民热爱歌舞音乐，有着深厚的历史传统。从这点也就不难理解维吾尔族“木卡姆”为什么都具有歌舞形式的缘由。

2. 鄂尔浑回纥汗国宫廷的“九部乐”

公元744年，回纥首领骨力裴罗自立未骨咄禄厥毗伽可汗。建牙帐于鄂尔浑河上游的乌德犍山。公元745年建回纥汗国。其疆域辽阔，据史籍记载：“东际室韦，西抵金山，南跨大漠，尽有突厥故地”。[10]大致相当于东起兴安岭，西至阿尔泰山，北接贝加尔湖，南边与唐王朝为邻。汗国宫制和官名主要沿袭突厥制度。汗国最高首领称可汗，其妻称可敦，子弟称“特勤”。将领称“设”（又称杀），大臣有叶护、颉利发、阿波、屈律啜、俟斤、达干等28个等级。也仿用唐朝制，设内宰相三人、外宰相六人，另外，还设置将军、司马等。

回纥的经济以畜牧为主，辅之以狩猎。畜牧以羊、马为主，有“贡物”与“互市”两种交换方式。不仅与中原而且与西方各国贸易。

随着回纥汗国社会经济的发展，财产的积累，部分贵族修宫室、筑城邑。如葛勒可汗建在色楞格河旁的富贵城，牟羽可汗在鄂尔浑河流域建可卜古可汗城，以及鄂尔浑河及居延海一带的好几处“可敦城”。

这一时期，汗国宫廷除祭祀乐、礼仪乐、室内叙咏弹唱外，并已出现在王、公、大臣贵族们宴会上表演的“九部乐”。[11]

关于“九部乐”曲体结构，可参看公元642年，唐贞观十六年，宫廷燕乐大曲设立的十部乐中的西凉、高昌、龟兹、疏勒四部乐的曲体结构。[12]

另外有一首诗，作者岑参曾于744年（唐天宝三年）和754年（唐天宝十三年）两次到西域，曾住轮台多年，很欢喜回纥歌舞音乐。

他在754年12月写成此诗：

田使君美人舞如莲花北鋋歌

美人舞如莲花旋，世人有眼应未见。
高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。

此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。
慢脸妖娥纤复秾，轻罗金缕花葱茏。
回裾转袖若飞雪，左铤右铤生旋风。
琵琶横笛和末匝，花门山头黄云合。
忽作出塞入塞声，白草胡沙寒飒飒。
翻身入破如有神，前见后见回回新。
始知诸曲不可比，《采莲》《落梅》徒聒耳。
世人学舞祇是舞，姿态岂能得如此。

高堂满铺红地毯的环境，生动的舞姿、忽作出塞入塞声（歌唱），入“破”是指大曲后部的舞蹈部分，通过诗人生动写实的描述，鲜明地勾绘出歌舞音乐的“大曲”轮廓。

公元840年，天灾人祸，王朝溃散，部众分三支西迁，一支迁到高昌与早已定居在高昌的回鹘会合，一支迁到喀什噶尔和中亚的八拉沙衮与葛逻禄部族为邻。另一支迁河西走廊一带。

3. 高昌回鹘汗国的建立与宫廷的“九部大曲”

一支十五部回纥部西迁进入天山东部的北庭（今新疆吉木萨尔一带）。公元866年（唐懿宗咸通七年）春，回鹘首领仆固俊击败吐蕃，据北庭、西州、轮台、直至天山南部广大地区，建立了以高昌为中心的西州回鹘政权，王国最高立法者和执法者称可汗，实行专制和世袭制度，国王下设九宰相、枢密使、左神武军大将军……等十级官员，协助办理军政大事，地方事务由各级大小伯克处理。

西州回鹘境内，土地肥沃、气候炎热、水源充足、资源丰富，为发展农业、畜牧业、手工业提供了优越的条件。农业实行封建农奴制，土地占有分王国所有、寺院所有、地主所有和小农租佃四种形式。

西州地据丝路交通枢纽，为境内外政治、经济、文化交流、发展提供了有利的条件。

西州回鹘汗国初期仍使用突厥文，后以粟特文字母为基础，创造了回鹘文字。印刷采用活字印刷，历法用“日月水火木金土周而复始的七曜历”，是一种始于古巴比伦的历法。公元719年（唐天元七年），摩尼教由古波斯传入中国。汗国使用粟特文、突厥文和汉文。纪年用十二生肖，与中原十二生肖略有差异。吐鲁番一带各族人民用于治病的“西周续命汤”被载于唐代医学名著《千金要方》中。[13]

回鹘最早曾信仰萨满教，到8世纪中叶改信摩尼教，西迁后摩尼教仍在西州流

传，宋朝王延德到高昌见到王国“复有摩尼教、波斯僧各持其法。”由于回鹘王改信佛教，又加以扶持，佛教在王国境内占有重要地位。这可以从高昌王国佛寺之多、规模之大看出。这一时期的回鹘文佛经，主要从汉文、焉耆文翻译而来。

西州回鹘一直与中原王朝保持着密切的政治、经济与方面的关系。

音乐舞蹈方面，回鹘本来就是能歌善舞的民族，回鹘在高昌建国后音乐舞蹈又得到了发展。宋人王延德《高昌纪行》载：回鹘人“乐多琵琶、箜篌”，“好游赏、行者必抱乐器”。宫廷音乐除军乐外，祭祀乐、礼仪乐……特别是宫廷“九部乐”亦为世人称道。高昌民间歌舞音乐、宗教音乐繁荣多彩，这里有一节文史记述：公元1435年中亚帖木尔汗朝时期的音乐理论家阿不都拉卡德尔麦拉·喀里说：“在高昌宫中每天演奏一个Kug，有名的有九个，第一个叫乌鲁额奎（意为“大曲”），在盛大的宫廷宴会中演奏。”高昌的歌舞音乐“大曲”，早在公元6、7世纪之中，与中原王朝已有密切的交流关系。《隋书·音乐志》载：“太祖（宇文泰）辅魏之时（公元534—556年），高昌款附，乃得其伎，教习以备，飨宴之礼。”早在公元642年，（唐贞观十六年），唐太宗所设唐宫庭宴乐十部乐中就包括高昌乐部。[14]十部伎乃在唐九部乐的基础上增设高昌乐而成。并记载高昌乐舞人“白衫、锦袖、赤皮靴、赤皮带、红抹额、乐用答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓、箫二、横笛二、筚篥二、琵琶二、五弦琵琶二、铜角一、箜篌一”。[15]

高昌回鹘汗国的宫廷“九部乐”很可能与今天维吾尔传统音乐“吐鲁番木卡姆”有密切的源流关系。

4. 喀喇汗王朝与“木卡姆”发展有关的两件事

西迁中最大的一支部众在庞特勤的率领下西奔七河地区的葛逻禄部族。他们到达后夺取了政权建立起喀喇汗王朝。庞特勤自称可汗，建立于巴拉沙衮附近的喀喇斡耳朵，并迅速把领域扩大到唐朝的安西和北庭两都护府所辖的大部分地区。

喀喇汗王朝把汗国分东西两部分，由王族的长、幼两支分治。长支为大可汗，称阿尔斯兰汗（狮子汗），是王朝的最高首领；幼支为副可汗，称博格拉汗（公驼汗）。除上两个最高首领外，还设有四个低一、二级的首领，称伊利克（王）拉特、博格拉伊利克、阿尔斯兰特勤和博格拉特。王朝的大臣称于伽、俟斤、将军、伊难珠匐，此外，在中央官制中还有宰相、将军、内侍官秘书官财务官等。

喀喇汗王朝的创始人毗伽阙卡迪尔汗死后，长子巴兹尔称阿尔斯兰汗，驻巴拉沙衮，统治东部地区；次子奥古尔恰克称博格拉汗，驻怛逻斯，统治西部地区。公元893年怛逻斯被萨曼王朝占领，奥古尔恰克被迫迁往喀什噶尔。奥古尔恰克死后，侄子萨图克继位博格拉汗。他接受了伊斯兰教，并使其成为喀喇汗王朝政治活动的基石。王朝势力逐渐强大，不仅夺回了被萨曼王朝占领的怛逻斯，

并在公元944年讨伐未接受伊斯兰教的巴拉沙衮大汗，攻占了巴拉沙衮，统一了喀喇汗王朝，定都喀什噶尔。

公元955年萨图克死，长子木萨继位，称阿尔斯兰汗，驻喀什噶尔，次子苏来曼驻巴拉沙衮，木萨继承其父未竟之业，把伊斯兰教定为国教（据伊本·阿西尔记载，公元960年20万帐突厥人接受了伊斯兰教）。经历了20多年，到1001年，由玉素甫·喀迪尔汗完成征服后，于阗成为喀喇汗王朝的一部分。

喀喇汗王朝中期，是维吾尔文化史上光彩的一页，其主要的成果是《福乐智慧》和《突厥语词典》的产生，这里摘录1996年出版的汉文本《福乐智慧》的部分序言：

《福乐智慧》，是公元11世纪用回鹘语（古代维吾尔语）写成的一部长诗。长诗计有一万三千二百九十行，由八十五章正文和三个附篇组成。

另有两篇序言。长诗作者为巴拉衮人优素甫（Yusut）。作品成书于回历462年（公元1069—1070年），作者把它献给了当时喀什噶尔的执政者，东部王朝副可汗"桃花石·布格拉汗"，并因此荣膺"哈斯·哈吉甫（御前侍臣）"的称号。

《福乐智慧》是维吾尔族古典文学的杰出代表作。我国著名作家老舍在20世纪50年代谈到这部作品时曾经指出："它不仅是维吾尔族的宝贵遗产，同样也是构成祖国文化历史的宝贵财富。"

《福乐智慧》以其集中概括地反映了社会现实的深刻内容，深阐博引的丰富哲理、优美典雅的诗意和容本民族传统与多种外来文化于一炉的开放格调而具有多方面的研究价值，在中国古代文化史和中亚文化史上都占有重要的地位……《福乐智慧》的产生，标志着维吾尔族文化史上漠北时期的结束和另一个新时期的开始，鲜明地体现了自漠北时期便开始形成的自身文化传统在新条件下的延续、丰富和发展……具有悠久历史的维吾尔民族传统文化，在吸收了祖国中原文化和阿拉伯文明的优秀因素的基础上，进入了一个崭新的繁荣发展时期。

在《福乐智慧》第十一章里，作者专门阐释了书名的含意和他在书中塑造的四个人物形象的寓意。长诗的情节并不复杂，主要通过上述四个具有象征意义的人物间的对话。表达了作者对社会、法度、伦理道德、哲学、治国之道等问题的看法。

《福乐智慧》一书在艺术上也颇具特色，《福乐智慧》是中世纪维吾尔诗歌的典范作品。它的产生，充分说明公元11世纪时，维吾尔书面文学中的诗歌创作就已经达到了相当娴熟、高超的水平。《福乐智慧》使用的诗体是就今天而言亦属难度极大的古典诗律中的阿鲁孜韵律中的木塔卡里甫格式和玛斯纳维体。在《福乐智慧》中作者还掺有一些被称为"柔巴依"（鲁拜体）的四行诗。丰富的思想内涵和高超的艺术技巧，使《福乐智慧》赢得了很大的声誉，至于说到

《福乐智慧》开一代诗风之先河，形成了绵延至今的维吾尔族文学中劝喻、哲理诗传统，则更是毋庸赘言的。[16]

上述《福乐智慧》的这些特点，反映了以后“十二木卡姆”的编创理念和艺术表现手法，都有些共同之处。

5. 察合台汗国时期的新“木卡姆”

公元 1218 年成吉思汗第一次西征，灭乃蛮部的屈出律和西辽，接着征服河中府及中亚各地，统一了西域。他把征服的土地与自己原有的领地，一起分封给自己的四个儿子，相继由窝阔台、贵由、蒙哥进行西征（共三次），到公元 1279 年忽必烈灭南宋，统一中原，建立元朝。

与此同时，察合台自从 1227 年受封，到 1241 年去世，在位约 15 年。孙子哈喇旭烈兀继汗位后，因氏族内部上层对继位人意见不一，发生频频交接。从公元 1263 年又发生海都、都哇之乱。到 1308 年才平息。

1348 年察合台又分裂成东、西两国，史称东察合台汗国（1348 年—1509 年），在最后的一段时间中，处于“各自割据，不相统属，地大者称国，小者称地面”的分裂状态。直到 15 世纪中叶东察合台汗国后期，战争才逐渐减少。

14 世纪后，随着伊斯兰教的广泛传播，回鹘文逐渐被察合台文所代替。察合台文是以阿拉伯字母为基础的新文字，同时使用一种以维吾尔语音、语法为基础，以维吾尔语、阿拉伯、波斯和蒙古等语汇综合而成的“察合台语”。[17]这时期产生的用察合台语文撰写的哲学、文学、自然科学著作很多。

民间歌舞也很多，而且出现不少新“木卡姆”。其中很多是著名诗人兼“木卡姆”歌唱家或“木卡姆”编创家所创作的。如奴尔丁阿不杜热合满加梅，他是伊里西尔纳瓦依的老师，他创作了“艾介姆”及其两个间奏曲。[18]1366 年出生于喀什，后去河中地，晚年定居亦鲁，于 1465 年去世的诗人玛沃拉那·阿贝都拉鲁提裴（1366—1456），共写了二十多部文史哲方面的著作，但留存于世的并不多，仅有以波斯文写的 300 首左右抒情诗，合为一集，名为《DiwamiLutfi》和用阿鲁孜体于 1411 年写成的长诗《古丽和诺鲁孜》。[19]

有一首诗人提到木卡姆“伊拉克”音调的诗：

因为见不到你，帝王啊，我的眼睛里流下粒粒珍珠，
请你谛听，当他们滚在你的脚下，把苦衷倾诉。
你魅人的眼睛把鲁提菲抛向突厥人的国度，
他想奏一支《伊拉克》乐曲，都没有拨动琴弦的力气。[20]

又如尼札米丁·阿里希尔·纳瓦依（1441—1501）生前，中亚地区有两个封建汗国，一是河中府，首都在寻思干，即撒马尔罕；一是呼罗珊，首都是亦鲁。纳瓦依生于亦鲁的迪牙鲁村。四岁入学，聪慧过人，能背诵大量波斯、塔吉克文诗歌。从十一二岁起，就开始写作，他的才华，在青年时期，就已远近闻名，一生曾两次出国，流浪异方。诗人于1464年回到亦鲁时，呼罗珊到处一片混乱并险遭阴谋家的暗算，这便是他第二次出走设剌子，在那里住了多年的原因。1469，阿布·赛衣德发动了征服西部伊朗的战争，士兵不愿卖命，终被阿哲儿拜占的突厥人杀死。胡珊因·拜喀拉，进入亦鲁，夺得王位。同年4月，纳瓦依返乡，初为掌墨官，1472年任宰相，1476年辞职。1501年1月3日逝世。诗人的一生，是光辉的一生，著有《五卷诗》，共64章，52000行，其中包括①《正直的惊愕》(1483)，②《莱丽与麦吉依》(1484)，③《帕尔哈德与希琳》(1484)，④《七星图》(1484)，⑤《亚力山大的城堡》(1484)。

1485年后，纳瓦依带着特使的头衔到阿斯特拉德，在一年中，写了47000多行抒情诗，汇集起来，名《四卷诗》……纳瓦依共写了20多部突厥文的著作。写的题材很广泛，有哲学论述，还有音乐、绘画、建筑等专业评论。[21]《乐师史》中介绍他："每当黄昏，他常常弹奏弹布尔、萨它尔，谱以自己写成的格则勒演唱，往往由于过度兴奋激动昏倒过去。他创作的'纳瓦'木卡姆，一直蜚声世界。"

这里引用他的诗歌：

"我在她的芳径上往返了几年，希望她能看我一眼。
如果我要死去，希望我鲜红的血液能染上她的门坎。
即使在我心房插上十万只利剑，我也不会悔恨埋怨。
为的希望和你接近时，喝上快乐之酒，使我创伤得痊。
爱情的矛头已经深入我破碎的心房，我在愁苦忧煎。
怕的是在我容易破碎的，如火燃烧的心里，毁折裂断。
在爱人的道路上，我就这样苦闷的把自己向它呈献。
为的是如果他能看到我，或者还可以把我爱抚安慰。
我要以血般的泪水，用爱人路上的灰尘，把泥浆搅拌。
希望这个泥土或者可以给爱人的狗建筑小屋一椽。
恋爱的人们！如果想和爱人接近，要勇敢地迈步向前。
决不要在这工作上灰心丧气，而徘徊犹豫趔趄迟缓。
纳瓦依经常在他吃酒的时候，没有音乐来演奏陪伴。
希望的是把"纳瓦"乐曲，由时代的乐师们表演吹奏"。[22]

——纳瓦依

6. 叶尔羌汗国与“十二木卡姆”

从1514年到1678年的一个半世纪里，以叶尔羌（今新疆莎车）为中心，建立了一个东起哈密，西起帕米尔高原，南界西藏，北接天山的叶尔羌汗国。

在叶尔羌汗国的历史上，从赛依德建国，到伊习马文被俘，共6代11位汗王的165年中，赛依德及其子热西德、孙阿不都克里木和苏丹马赫穆德是几位英武有为、政治开明、有所建树的大汗，也是叶尔羌汗国由开创到鼎盛时期的统治者。

赛依提1490年生于吐鲁番，青年时代政治生涯曾历经坎坷和磨难。1514年9月3登上汗位，定都于叶尔羌。

叶尔羌汗国初期，为恢复察合台汗国遭受严重破坏的社会经济，首先在全国免税10年；向荒芜的农村移民；兴修水利……促使农业、手工业、城市建设和文化艺术都得到繁荣发展。[23]

在热西德汗统治的16世纪中，王妃阿曼尼莎与朝臣喀迪尔汗通力合作，并得到热爱文学艺术、经常弹唱“十二木卡姆”的热西德汗的支持。他们邀请各地著名的诗人、音乐家来宫廷参与“十二木卡姆”的编定、[24]培训。为维吾尔传统音乐“十二木卡姆”的形成作出了历史贡献。以后，“十二木卡姆”传播到了新疆南部喀什、莎车、叶城、和寘和阿克苏、库车、焉耆、库尔勒等广大地区。

7. 19世纪70年代末“十二木卡姆”的发展

前面所谈和田、喀什、阿克苏地区传唱的“十二木卡姆”，多数歌唱家都只唱琼乃额曼（大曲），只有喀什地区少数歌唱家所唱的“十二木卡姆”每部都唱琼乃额曼、达斯坦、麦西热甫三部分。但是两者之间所唱琼乃额曼的曲体结构和音调基本相同或大同小异，所不同的只是整体结构的大小、差别。很明显两者之间，前者是喀什“十二木卡姆”的原态，后者是前者基础上的发展。[25]

接着又要介绍一个问题，就是什么人？在什么时间、地点发展的呢？对这个问题大体有两种说法：其中之一，据音乐大师吐尔地阿洪回忆，他父亲台外古尔说：“是艾力姆·色立木和斯拉木等将琼乃额曼、达斯坦和麦西热甫组合到了一起……”[26]联系这一说法，又作了点调查：

喀什著名的“十二木卡姆”歌唱家艾力姆、色立木和著名的达斯坦、麦西热甫歌唱家斯拉姆等，他们在喀什完成了按“十二木卡姆”的曲体程序理念和音调规律，把达斯坦、麦西热甫编创组合在一起，形成一套大型的“十二木卡姆”。而且，随着近百年在民间的传承演唱，形成了新疆南部地区“十二木卡姆”的重要流派之一。

艾力姆、色立木是喀什噶尔疏附县人，出生贫穷，为人和善，群众关系好，

在路上从不拒绝请他们演唱的人。艾力姆有些文化素养，他所唱的“木卡姆”都是纳瓦依的诗篇。声音洪亮，唱起来全神贯注于音乐，因此群众送给他一个“别乌乃克”的外号。

色立木原名约阔夫，因为他与艾力姆常在一起，为了叫起来方便，就改名色立木，大家还为改名举行了一个隆重的仪式。一般唱“木卡姆”都是主唱者拉萨它尔，帮唱者打手鼓，他们是主唱者艾力姆打手鼓，帮唱者色立木拉萨它尔。

台外古尔跟艾力姆学打鼓，还和默合买提毛拉（外号烤肉香阿洪）等人是师兄弟，一起跟艾力姆学唱“木卡姆”。后来，台外古尔又把这种形式的“十二木卡姆”传给了他的儿子吐尔地阿洪和喀什的卡斯木等。[27]

默合买提毛拉（烤肉香阿洪）在公元1883年前后，把“十二木卡姆”从喀什传到伊犁。“十二木卡姆”的散序，达斯坦与麦西热甫部分在伊犁传了下来。琼乃额曼部分却没有传下来。后又经当地的名师艾山·赛都拉和则克力等，编创了许多曲目充实到“伊犁木卡姆”中。[28]“伊犁木卡姆”是南疆大型“十二木卡姆”流行在北疆伊犁地区的分支。

注释：

① 1957年8月12日—11月12日新疆维吾尔自治区文化厅“‘十二木卡姆’搜集整理工作组”到南疆普查“十二木卡姆”的调查材料。

② 1963年3月　到新疆南部麦盖提调查采集刀郎民歌和木卡姆与1985年9月18日—10月11日的库尔勒尉犁调查采风的调查材料。

③ 1982年5月20日-7月6日　到哈密、伊吾地区调查采录的“哈密木卡姆”与“伊吾木卡姆”。

④ 摘自1999年民族出版社《吐鲁番木卡姆》后记中的说明。

⑤ 摘自冯家升、程溯洛、穆广文编著《维吾尔族史料简编》等书。

⑥ 参《中国新疆阿尔泰的岩画展介绍》。

⑦ 摘自《北史》卷九十八西域卷中蠕蠕等传中的高车。

⑧ 摘自《中国少数民族文学》上卷。

⑨ 摘自《魏书》一0三蠕蠕等传中的高车。

⑩《资治通鉴》卷二一五《玄宗天宝四年》(公元745年)。

⑪《新疆地方史》新疆大学出版社出版，94、95页。

⑫ 玉赛音·克里木著 周吉译《回纥汗国的音乐文化》第35页，艾尔肯·阿里甫特克《维吾尔突厥人》1978年伊斯坦布尔土耳其文版，载《新疆艺术》1989年5期。

⑬ 摘自新疆维吾尔自治区教育委员会新疆历史教材编写组《新疆地方史》。

⑭ 见杨荫浏著《中国古代音乐史稿》上册第215页。

⑮ 参《中国音乐词典》第112页。

⑯ 魏良弢著《喀喇汗王朝史稿》新疆人民出版社 1986 年出版。
⑰ 同前《新疆地方史》第 135－143 页摘录。
⑱ 毛拉艾斯木吐拉穆吉孜著《乐师史》杨金祥译《新疆艺术》1982 年 1 期第 6 页。
⑲ 摘自李国香《维吾尔文学史》兰州大学出版社出版。
⑳ 原苏联乌兹别克斯坦艺术文学出版社，1959 年版《乌兹别克文学》第一卷《鲁提菲诗选》419 部分页，郝关中译。
㉑ 摘自李国香《维吾尔文学史》兰州大学出版社出版第 134. 136. 137 页。
㉒ 摘自《埃介姆木卡姆·第四达斯坦》的纳瓦依诗。
㉓ 摘自《新疆地方史》第 144 页。
㉔ 摘自《新疆地方史》第 150. 151 页。
㉕ 1957 年 8 月—11 月新疆维吾尔自治区“十二木卡姆搜集整理工作组”到南疆普查十二木卡姆的调查材料。
㉖ 摘自 1951 年 8 月与吐尔地阿洪的谈话记录。
㉗ 摘自 1951 年 8 月与吐尔地阿洪的谈话记录。
㉘ 摘自 1951 年 8 月 24 日与阿不都威利的谈话记录。

维吾尔木卡姆中的舞蹈艺术

李季莲

新疆“维吾尔木卡姆”是广泛流传在新疆各维吾尔族聚居区的各种维吾尔木卡姆的总称，是集歌、舞、乐于一体，以音乐结构为主导的大型综合艺术形式。

在新疆，哪里有维吾尔人，哪里就有木卡姆。维吾尔木卡姆渗透到了维吾尔人社会生活的各个方面，成为维吾尔人不可缺少的精神食粮。维吾尔木卡姆在体裁、结构、表演形式等许多方面与古代西域大曲都有着一定程度的传承关系。如容歌舞乐诗为一体，散、慢、中、快、散的速度变化序列，深沉、抒情、优美、欢快、热烈的情绪发展序列等都是两者所共有的艺术特点。维吾尔族民间艺术家经常在节日、婚礼和麦西热甫等娱乐活动中演唱木卡姆，众人在木卡姆乐声中翩翩起舞。维吾尔木卡姆虽然以音乐为主体，同时，舞蹈也是维吾尔木卡姆中不容忽视的重要组成部分。

流传于新疆各地的维吾尔木卡姆归纳起来有四种：“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”、“哈密木卡姆”。在上述四种木卡姆中，舞蹈都占有十分重要的位置。

“十二木卡姆”是维吾尔木卡姆的主要代表，由十二套大型套曲组成，其中的每一套又都包括“琼乃额曼”（系列叙咏歌曲、器乐曲、歌舞曲）、“达斯坦”（系列叙事歌曲、器乐曲）、“麦西热甫”（系列歌舞曲）三部分，除第一部分“琼乃额曼”中的叙咏歌曲、器乐曲和第二部分“达斯坦”中的叙事歌曲、器乐曲外，其中的歌舞音乐都可用来为群众性自娱舞蹈伴奏。即，“琼乃额曼”部分中的“朱拉”、“赛乃姆”、“穹赛勒克”、“太依克特”段落和“麦西热甫”部分。在北部新疆伊犁地区流传的“十二木卡姆”，除散板序唱之外的“琼乃额曼”失佚，只包括供人们聆听的叙事歌曲、器乐曲组成的“达斯坦”和为群众性自娱舞蹈伴奏的“麦西热甫”。

“刀郎木卡姆”主要流传在所谓的“刀郎地区”，即塔里木盆地西、北缘的叶尔羌河至塔里木河两岸，以喀什地区的麦盖提县、巴楚县和阿克苏地区的阿瓦

提县为中心。现在能搜集到九套。颇具特色的“刀郎文化带”，由三层不同的文化积淀构成：“塔里木土著文化、漠北草原文化中的回鹘文化和蒙古文化”①。“刀郎木卡姆”的主要功能即是在刀郎麦西热甫上为群众性自娱舞蹈伴奏。从体裁上来说，每一套“刀郎木卡姆”，都是前缀有散板序唱的“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒凯”、“色利尔玛”等不同节拍、节奏的歌舞曲的组合。

吐鲁番地处新疆南部和新疆东部的“接合点”，流传于此地的“吐鲁番木卡姆”目前能搜集到十一套。其中的每一套，除散板序曲之外的“巴希且克脱”、“亚郎且克脱”，“朱拉”、“赛乃姆”、“赛勒克”部分也均可供群众性自娱舞蹈伴奏。在吐鲁番“潘吉尕木卡姆”中“赛乃姆”和“赛勒克”之间，还插有一大段诙谐、幽默的“纳孜尔库姆”段落。

新疆东部的哈密地区，属汉唐时代的伊州，与甘肃省河西走廊相邻。历史上曾进入大唐宫廷的“伊州大曲”、维吾尔“十二木卡姆”形成后的传衍、哈密王府对中原音乐的传承、周边地区多民族音乐对此地的影响，都体现在“哈密木卡姆”音乐之中。“哈密木卡姆”共有十二套十九个分支，每套“哈密木卡姆”，也均属前缀散板序唱的歌舞曲连缀。

流传在新疆维吾尔族聚居区的各种维吾尔木卡姆中的舞蹈风格迥异。“十二木卡姆”每套木卡姆中“琼乃额曼”部分的“朱拉”、“赛乃姆”段落，采用$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$节拍，曲调优美、抒情，舞蹈动作端庄、稳健、婀娜多姿。头、面、肩、手腕、小腿等部分配合巧妙。主要动作有：头部之移颈、摇头，面部之扬眉、动目，手腕部分之绕腕、推手、响指，肩部之小耸肩、轻摆肩等。其步伐特点是膝部既有控制又不僵硬、小腿灵活轻巧，和鼓点结合紧密、脚步平稳、上身挺拔；“穷赛勒克”和“第一、第二麦西热甫”段落的音乐分别采用$\frac{5}{8}$或$\frac{7}{8}$节奏，适宜粗犷、有力的“萨玛舞”，由于“萨玛舞”最初在宗教祭祀礼仪活动中进行，表演场合特殊，因此在开始跳舞时，舞者的神情庄严、肃穆，动作古朴、沉稳，随着情绪的逐渐高涨，才变得痴迷、狂热，无论年轻、年老，个个都要跳到精疲力竭、汗流浃背才可作罢，其中连续旋转的速度之快、时间之长令人乍舌。在田野调查的实践中，我们多次看到信徒们由于激动、疲劳、疯狂而昏厥、休克，但令我们感到吃惊的是这些倒在地上的人，被其他人扶起后，略事休息，又会精神抖擞地投入到舞蹈的旋涡，好像从未发生过晕倒的事！随着历史的发展，“萨玛舞”逐渐世俗化，至近代演变成了维吾尔族人民在传统的节日里集体欢跳的一种民间舞蹈。每当古尔邦节、肉孜节，人们都会自发地聚集至清真寺前的广场，围成一个又一个里外几层、大小不等的圆圈，在嘹亮的鼓吹乐伴奏下手舞足蹈。较之宗教礼仪活动中跳的“萨玛舞”来说，节日广场群众性大型“萨玛舞”，无论是情

绪还是动作上都有所变化：情绪上融入了欢庆节日的喜庆成分，动作也规范为“悠晃步”、“悠晃旋转”，与鼓点紧密相扣，旋转节奏统一。“第三、第四麦西热甫”的音乐欢快、热烈，节奏越来越紧，速度越来越快，舞蹈也渐趋欢快、热烈，最后进入跳跃和旋转的高潮。

“刀郎地区”远离城市，生活在这里的人们在从事绿洲农耕的同时，较多地保持着牧、猎、渔等生产方式，故流传于此地的“刀郎木卡姆”中的刀郎舞蹈动作粗犷、矫健，更加野性。使我们看到了牧、猎文化的一些遗迹。同时，在“刀郎木卡姆”的伴奏下，参与舞蹈者只要一上场，中途一般不退场，还有固定的四组动作模式：在“且克脱曼”和“赛乃姆”段落，舞者两人一组对舞；到“赛勒凯”段落，全体舞者要形成一个大圆圈统一顺时针或逆时针转圈行进；至“色利尔玛”段落，围成圆圈的舞者除了随圈行进外，自身还要同时作旋转；之后，乐曲的速度越来越快，体力不支者不得不退场，技艺高超者在众人的喝彩声中精神倍增。舞者越转越少，留在场上的佼佼者进行竞技性旋转比赛。往往那些跳得如痴如狂的、乐曲不止不下场的竟大都是七八十岁的年迈老人！呐喊声、欢呼声一浪高过一浪，舞蹈常在最后一位舞技高超的优胜者快疾如风的旋转中结束。

“吐鲁番木卡姆”的音乐有两种表演形式，一种是在乐器伴奏下歌唱的表演形式，另一种是鼓吹乐的表演形式。以这两种形式表演的“吐鲁番木卡姆”中的舞蹈均从端庄、优美开始，无论是“巴希且克特”的$\frac{6}{4}$节拍，“亚郎且克特”的$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$节拍或$\frac{4}{5}$节拍，由鼓吹乐演奏的“朱拉”的$\frac{4\frac{1}{4}}{4}$节拍或$\frac{4}{4}$节拍，民间艺人都能按着不同的节奏型变换脚步，这种对乐曲节奏的适应能力，连一般专业演员也难以达到。进入“赛乃姆”段落，舞步加快，情绪渐趋欢快、热烈，最出彩的当属幽默、诙谐的“纳孜尔库姆”段落中的模拟舞和竞技舞。表演模拟舞时，舞者以滑稽、逗趣、夸张的动作模拟不同的人物形象与动物形态，如绱鞋、做拉面、跛子走路、鸭子走路、鹰展翅等。再加上富有特色的“矮子步”和不时的“耸肩”、“前后伸脖子”这些极为幽默、风趣的动作，赢得观众的阵阵掌声。表演竞技舞时，先在场地中央置放花、币、绸帕等物，表演者一般为男子，可单人独舞、双人对舞，也可多人同舞，动作没有严格规范，全凭表演者临场发挥。双人表演时，往往是一人做出一个难、新的动作，对舞者就做出一个更难、更新的动作，所做动作难度越来越大，舞者各自使出自己的绝招，如“前俯叼花、币或帕”，即：舞者双手背后，两腿慢慢下横滑，身体前俯叼花、币或帕。“板腰叼花、币或帕”即：双膝跪地，向后下板腰，身体不挨地，用嘴或舌将地上的花、或币、帕叼起等，围观者在旁加油、呐喊助兴。直到情绪最高涨再转入优美、徐

缓的“赛勒克”结束。

“哈密木卡姆”的音乐节奏平稳、舒缓，舞蹈动作抒情、优美，颇具宫廷味。舞者上身挺拔，头略高抬，眼睛俯视，整体舞姿给人一种清新、高雅之感。其步伐也很有特点，“碰步”、“点步”较多，稳健有力。“哈密木卡姆”中也有“纳孜尔库姆”的段落，其中的动物模拟舞，如“鸡舞”、“鸽子舞”动作丰富多彩，舞者表情幽默、诙谐，特别是女子表演尤为活泼，更具鲜明个性。此外，“哈密赛乃姆”表演形式独特：先入场的舞者手中常执花束，在他（她）去邀请另一舞伴时，要把手中所执的花束交给被邀请者，然后两人双双起舞。这种表演形式似与唐代的“花枝令”相近，也可能与高昌回鹘时期人们喜爱手持花束的习俗有关。参加“哈密木卡姆”的妇女们所穿戴的服饰也很独特，多见与汉、满、蒙古等民族相似的对襟式袷袢、右衽式大褂，配以各色长裙。袷袢、大褂、长裙的边沿上都绣有莲花等各种花卉的图案。这些服饰大都是妇女们自己手工绣制的，一件衣服约需三个月的时间才能做好。还有的是上几辈流传下来的。这些服饰手工非常精致，图案精美，平时妇女们把这些珍贵的服饰藏于箱柜，专等麦西热甫等隆重场合才穿上。这种古老而又独特的服饰不仅体现了哈密地区维吾尔族文化和汉族、蒙古族等民族文化长期而有频繁的相互影响，而且又为“哈密木卡姆”的表演增添了绚丽的色彩。为“哈密木卡姆”伴奏的乐器——哈密艾捷克，其形制与中国中原地区所流传的二胡、四胡等弓弦乐器几乎一样，但又配制了南亚、西亚等地区普遍使用的共鸣弦，这些均体现了维吾尔传统音乐文化融汇了中原与西域乃至中亚、南亚、西亚、北非音乐文化的特质。

综上所述，我们可以看出各类木卡姆中的舞蹈因历史社会生活与地理环境等条件的不同，从而形成了不同的表演艺术风格特点。总的来说，“维吾尔木卡姆”的舞蹈主要有“宫廷化”和“民间化”两种风格。“十二木卡姆”经过宫廷与民间的多次整合，其中的“琼乃额曼”部分最终形成于宫廷，而其他部分则体现出较多的乡土气息；“哈密木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”由于曾在清代专用来给王爷府表演，最后形成流传至今的样式也是经过王爷府整理的，因此，在这两种木卡姆中既有宫廷成份，又有民间特色；最有原生态民间特征的当属“刀郎木卡姆”。对于十二木卡姆中宫廷舞的表演形式，史藉留下的文字寥寥无几，《隋书》、《唐书》中有一些记述龟兹乐等西域大曲表演舞蹈时舞者所穿戴的衣、帽、靴、鞋和极为个别的动作，如《隋书. 音乐志》载：龟兹“歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽儿，舞曲有小天，又有疏勒盐。”疏勒“歌曲有亢利死让乐，舞曲有远服，解曲有盐曲。”旧唐书载：龟兹乐“舞者四人，红抹额，身穿大红袄，白裤帑，脚穿乌皮靴。”疏勒乐“舞者二人，白袄锦袖，红皮靴、红皮带。”高昌乐“白袄锦袖，红皮靴、红皮带、红头巾。”到宋朝时，宫廷中的西域乐舞已逐渐演化为

不同名称的队舞：如“醉胡腾队”、“玉兔浑脱队”、“射雕回鹘队”、“柘枝队舞”等，其中以“醉胡腾队”、“柘枝队舞”最广为流传。[②]另据宋王朝使节王延德，在他的《高昌行记》一书中写道：“乐多琵琶箜篌，……好游赏，行者必抱乐器。”“七月见其王及王子，……遂张乐饮燕，为优戏至暮。明日泛舟池中，池四面作鼓乐。”在《清史稿》等其他的史藉、诗文中也有片断记载。成书于1756年的《皇舆西域图志》记录了有关清宫廷“回部乐”的表演情景：“回部乐司乐器八人，均锦衣绢里杂色纺丝接袖衣，锦面布里倭缎绿回回帽，青缎靴，绿绸胳缚。司舞二人，舞盘二人，皆衣靠子杂色纺丝接袖衣。倒掷大回子四人，皆衣靠边子杂色纺丝接袖衣，戴五色绸回回小帽。小回子二人，杂色绸衣绢里。皆予立丹陛下，俟朝鲜国俳呈技后上丹陛作乐，司舞起舞，舞盘人随舞毕倒掷小回子继进呈技。”另载：“奏‘斯纳满’、‘色勒喀斯’、‘察罕’、‘珠鲁’诸乐曲。”这些乐曲的曲名和当代维吾尔民间流传的“十二木卡姆”中的“赛乃姆”、“赛勒克”、“朱拉”等乐曲的名称很相似。从以上记载看来，木卡姆在清宫廷“回部乐”中所占位置极为重要。

从现当代舞蹈艺术家们的表演中，我们也可见到宫廷舞蹈的遗风。如以康巴尔汗为代表的老一代维吾尔族舞蹈家及其弟子再娜甫·沙比提、海力切姆·斯迪克等人的表演风格及哈密市五堡乡民间艺人表演的舞蹈，在一定程度上保持着宫廷舞蹈的风范，其共同的特点为：气质高雅，舞姿挺而不僵，舞步稳而不颠，举手投足的一招一式中不时透出古典舞的那种柔婉妩媚、庄重、典雅的宫廷味。

以维吾尔木卡姆音乐为伴奏的民间舞，多属群众性自娱舞蹈性质，一般无定规的动作和队形变化；但麦盖提县与“刀郎木卡姆”相伴生的舞蹈，动作和队形却比较规范。各种维吾尔木卡姆中的舞蹈动作均要受不同段落木卡姆音乐节拍、节奏和乐曲性格的制约，其动作或典雅或庄重，或欢快或热烈。风格各异，色彩纷呈。各不同种类木卡姆和不同维吾尔聚居区的舞蹈，在动作、使用乐器、服饰道具等各个方面，也有所不同。在维吾尔木卡姆的表演中，除“哈密木卡姆”舞蹈时可以同时演唱之外，大多都是歌者不舞、舞者不歌，舞者多时，乐队只承担伴奏任务，舞者少时，部分乐队人员就会自行停止唱（奏），入圈成为舞蹈行列的一员。乐队演奏时间不受限制，曲止舞终。

虽然属于自娱性舞蹈，维吾尔木卡姆中的舞蹈动作却十分丰富：闪、转、腾、挪、摇肩、动颈、扬手、抛辫，以及丰富的面部表情，各种步法、各类技巧和队形的多种变化等都显示出维吾尔人古而有之的“俗善歌舞”的传统。《新唐书·西域传》中，有焉耆“俗尚娱邀”，龟兹“俗善歌舞”，于阗“人喜歌舞”等记载，[③]记述了西域各城邦国对歌舞娱乐有着共同的特殊爱好。《大唐西域记》

中有关屈支（龟兹的另一种音译）国“管弦伎乐，特善诸国”，瞿萨旦那（于阗的别称）国“国尚乐音，人好歌舞”[④]的记载更早就为人熟知。唐代史籍及诗文中还有许多有关浑脱、剑器、胡旋、胡腾、柘枝、达磨支、绿腰等各种乐舞的记载。这些与西域有关的舞蹈中，以胡旋、胡腾、柘枝最为著名。唐代不少诗人在其诗作中对“胡旋舞”有着生动、形象地描述。如白居易的《胡旋女》：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞，左旋右转不知疲，千匝万周无已时，人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟”。说明“胡旋舞”以左旋右转为其特色。刘言史的《王中丞宅夜观舞胡腾》：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟”，“跳身跳毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软”，写出了以迅急敏捷、腾踏跳跃见长的“胡腾舞”的生动形象。白居易《柘枝伎》云：“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催”。可见此舞以鼓声为节，起舞鼓声三击为度。清·椿园《西域闻见录》中载：“……乐器杂奏，歌舞喧哗，群回拍手应其节。”[⑤]和宁《回疆通志》载：“宴客，……男女各奏回乐，歌唱回曲，酒酣，回女逐队起舞，群回拍手呼叫，以应其节”。[⑥]萧雄在《西疆杂述录》对新疆的歌舞有着生动的描述：“回俗无戏而有曲。古称西域喜歌舞而并善，今之盛行者曰：‘围浪’（亦写为‘偎郎’，汉语意为‘跳舞’、‘玩耍’），男女皆习之，视为正业。女子未嫁，必先学成，合卺之日，新郎新妇，有‘围浪’之礼……每曲，男女各一，舞于罽毯之上，歌有节奏，拍手相应，旁坐数人，调鼓板弦索以合之……一曲方终，一双又上，有缓歌慢舞之致，调颇多。”[⑦]袁大化、王树枬等人修纂的《新疆图志》亦载：“男女当筵，杂奏唱歌，女子双双逐队起舞，谓之‘偎郎’，间亦有‘偎郎’者”。[⑧]以上诸文中记载的唐、宋乐舞在当代新疆各种维吾尔族木卡姆舞蹈中，仍然可以见到其遗风，清代新疆的歌舞表演和当代维吾尔歌舞相去无几。

维吾尔木卡姆源于维吾尔人的社会生活，是用独特形式反映人民生活习俗和精神风貌的“百科全书”，也反映出多种文化交融的深厚内涵，它体现和传承着该民族文化传统，具有重大的历史价值。它既是研究维吾尔族传统音乐、舞蹈、文学、说唱、戏剧等艺术发展史的重要依据，也是解开东西方乐舞文化交流史一系列疑难问题的钥匙。有关维吾尔木卡姆艺术的研究，对于补充、修正和探讨维吾尔乐舞文化乃至东西方乐舞文化的发生、发展、影响、传播、衍化，具有不可替代的重要作用。维吾尔木卡姆艺术的重要地位不仅在于它是一种容歌、舞、乐于一体的艺术表现形式，更重要的是它在维吾尔族乃至中华民族乐种文化史及东西方乐舞艺术交流史中所具有的重大影响。但是，随着经济全球化进程的不断加快，科学技术的迅猛发展，维吾尔木卡姆艺术正面临着前所未有的危机。现在在维吾尔民间，已经找不到完整演唱“十二木卡姆”的艺人，新疆木卡姆团的演员和新疆艺术学院木卡姆班的教员、学员最多也只能唱“十二木卡姆”中的三、四

套木卡姆。从近年来我们作田野调查所了解的情况反映出，能跳出地道的“刀郎木卡姆”中的“刀郎舞”舞者、“吐鲁番木卡姆”中的“纳孜尔库姆”舞者以及哈密木卡姆中的舞蹈者越来越少。一些特色浓郁的民间舞蹈因老艺人的相继谢世而人去艺亡。就连每年穆斯林传统节日“古尔邦节”时，新疆喀什艾提尕广场上，过去能看到成千上万的人在恢宏的木卡姆曲调伴奏下共跳的“萨玛舞”，现在也是看的人多，跳的人少；熟练掌握各种木卡姆中舞蹈技艺的人一部分已离开人世，另一部分也都年事已高……凡此种种，都说明加强维吾尔木卡姆的保护、传承特别是原生态传承工作刻不容缓。

对维吾尔木卡姆艺术的保护和传承，不仅对新疆古代乐舞的研究和对传统乐舞的保护、传承具有重大意义，而且对于维吾尔民族的文化、艺术、思想、哲学、政治、社会、人文等各个领域的研究，对于中华各民族乐舞艺术间相互传播、相互影响乃至对东、南、西、北各方乐舞艺术的撞击、荟萃、交融史的研究，都具有十分重大的意义和突出价值。保护本土文化，倡导文化多样性是时代的任务，是我们义不容辞的责任。为此，特就保护、传承维吾尔木卡姆中的舞蹈艺术提出以下保护措施：

1. 对维吾尔木卡姆舞蹈艺术的现状进行全面普查，制定系统而完整的保护、传承方案。

2. 尽快建立各级木卡姆保护、传承中心，为原生态传统舞蹈持有者创造必要的传承条件。采取评选、命名、授称号、表彰奖励等方式，鼓励和扶持木卡姆舞蹈传承人进行传习活动，并制定对于不同等级的木卡姆民间艺术家给予不同经济补贴的规定。

3. 充分利用现代化高科技手段保存已搜集、积累的木卡姆传统舞蹈的图像资料。

4. 加强研究工作，特别要加强对于木卡姆舞蹈艺术的研究工作。

5. 尽快地把已经面世的对于传统舞蹈文化的研究成果引进艺术教学和艺术创作中，组织原生态舞蹈者走进课堂，直接参与教学。通过文本教学和口传心授相结合的方法，培养歌、舞、乐均精通的木卡姆专门人才。

6. 以短期和长期培训相结合的方式分期分批地对编导、教师、演员、学员进行木卡姆及本土传统舞蹈文化的培训和教育，加深年轻一代对木卡姆及传统舞蹈文化的了解和认识。

7. 组织专人，用维、汉两种文字撰写，出版一些有关维吾尔木卡姆舞蹈艺术的普及读物，让更多的人关注、了解木卡姆。

2005 年 11 月 25 日，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”成功地入选第三批“人类口头和非物质遗产代表作”，这对于进一步强化非物质文化遗产的保护工作，

唤起全民族的保护意识，有着巨大的推动作用。我们要以此为契机，切实的做好木卡姆的保护、传承工作，让这块“中华瑰宝”、“丝路明珠”世世代代永久传承，并在新的时代里散发出更加耀眼的光华。

2006 年 5 月

注释：

① 见《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2005 年，北京版。

②《宋史·音乐志》卷一百四十二，元脱脱等撰，中华书局出版社，1978 年 3 月上海第 1 次印刷，第 6733—6734 页。

③《新唐书·西域传》。

④《大唐西域记》。

⑤《西域闻见录·卷七》，（清）七十一（椿园代）撰，上海古籍书店复印嘉庆本，第 6 页。

⑥《回疆通志·卷十二》，（清）和宁撰，乙丑校刊排印本，第 21 页。

⑦《西疆杂述录·卷三》，萧雄撰，中华书局出版发行，1985 年北京新一版，第 84 页。

⑧《新疆图志·卷四十八》，袁大化修、王树枬等纂，文海出版社，中华民国五十四年十二月出版，第 7 页。

维吾尔木卡姆与绿洲舞蹈文化传承

罗雄岩

引言　绿洲乐舞文化的感悟与回顾

绿洲，是人类战胜自然，在浩瀚沙漠中开辟出的片片沃土，它犹如沙漠瀚海上的美丽岛屿，所孕育的绿洲文化则是镶嵌在这岛屿上，闪烁着人类历史和智慧光辉的明珠。自两千多年前汉武帝派张骞通西域绿洲后，被世人誉为“丝绸之路”的西域，遂成为中、西交通要道与中、外经济文化交汇之地。从此，中原的农耕文化传入西域，促进了西域经济文化的发展；西域的物产与乐舞传入中原，丰富了中原的文化生活。汉、唐期间，西域“城郭之国”曾先后向宫廷乐舞贡献了“于田（今新疆和田地区）乐”、“悦般（今新疆伊犁西北）乐”、“伊州（今新疆哈密地区）乐”、“龟兹（今新疆库车地区）乐”、“疏勒（今新疆喀什地区）乐”与“高昌（今新疆吐鲁番地区）乐”等著名乐舞。宋至清代，西域与中原仍有经济与文化的往来，中原文化对西域仍有所影响。

西域乐舞属于综合型的乐舞文化，它融会当地农耕文化的柔美、细致，草原文化的粗犷、豪放，以及商业文化的妩媚及其精湛的技艺，从而形成绿洲文化舞蹈特有的风韵。维吾尔族进入西域以后，他们不仅继承了西域乐舞饮宴风习与“城郭之国”的歌舞技艺，而且融入回鹘汗国游牧生活时期的文化习俗与萨满教的思想观念，使西域乐舞文化内涵更为丰富，表演形式更为多彩。

维吾尔族是善于吸收与融会各种文化之长的民族，他们在西域民间舞蹈的基础上，逐渐形成名为“木卡姆”的大型套曲。正如《十二木卡姆》一书的记述：“十二木卡姆“是经过不断创作，不断吸收民间优秀的音乐，包括民间生动的歌舞形式，逐步发展丰富起来的。”[①]流传至今的维吾尔木卡姆是一个大的概念，包括有：“十二木卡姆”、“多朗木卡姆”以及伊犁、吐鲁番、哈密等地的木卡姆，各种木卡姆中分别带有古代“城郭之国”地域文化的色彩。另一方面，各地的民间舞蹈仍以传统的形式在群众中广泛流传与发展。

1955 年 5 月至 1956 年 2 月，笔者为学习维吾尔族民间舞蹈，曾独自从北京到新疆生活了十个月，先后在北疆、南疆、东疆各地农村采风学舞，拍摄了大量照片，详细地作了访问笔记。其间，曾向多位舞蹈家、著名民间艺人、舞蹈能手们学舞并访问；曾向音乐家们请教有关民间音乐与木卡姆的知识。尤其是，有幸在喀什参加了庆祝中华人民共和国国庆六周年和庆祝新疆维吾尔自治区成立大会，在庆祝大会上看到西域乐舞遗风的各种民间歌舞技艺的表演。如：难得一见可与唐三彩图像相比的“骆驼背上的演奏”（见图 1、2）、民族风格的“高跷”（见图 3）、“顶、抱着大西瓜起舞”（见图 4）、插着小国旗的“灯舞”（见图 5）、和热烈庆祝国庆与自治区成立时鼓乐欢腾的场面（见图 6）等等。而且参加了节日“麦西热甫”（维吾尔语意为：欢聚歌舞）的活动，观赏乐观风趣的舞蹈表演与余兴；聆听民间木卡姆的演奏……

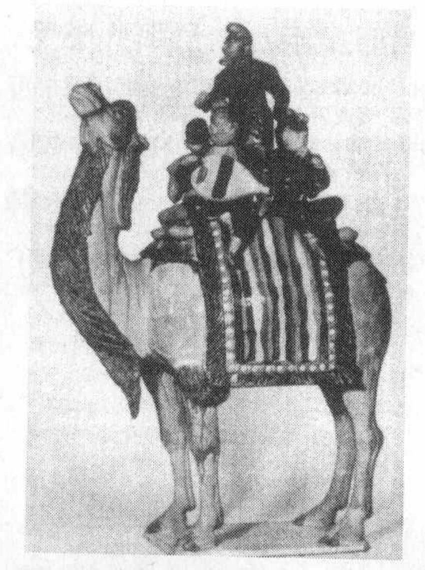


图 1　摘自中国舞蹈艺术史图鉴



图 2　骆驼背上的演奏



图 3　维吾尔族的“高跷”

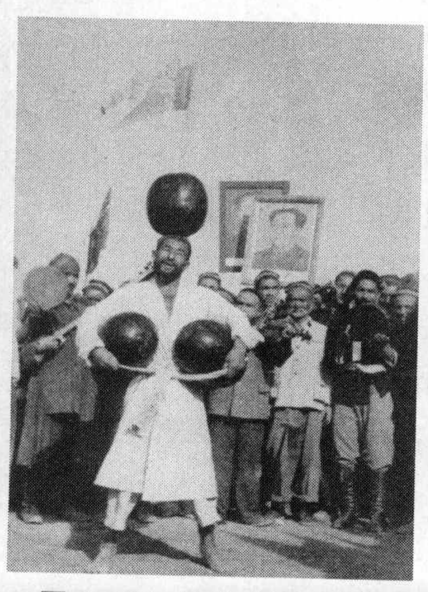


图 4　顶、抱着大西瓜起舞



图 5　插着小国旗的“灯舞”



图6　1955 年 10 月 1 日喀什庆祝国庆和自治区成立大会上鼓乐欢腾

半个世纪前，笔者在新疆采风学舞的印象深刻，当时虽不甚领悟那些感受，但在结合文献资料思考与后来的教学实践中，逐渐认识到维吾尔族民间舞蹈与西域乐舞的密切关系；认识到木卡乐姆中的乐与舞都是技艺性的动态艺术，需要培养专业与业余的演奏者与表演人才，才能使之传承与发展。本文拟从：西域乐舞与木卡姆的形成、维吾尔木卡姆中的舞蹈形象、动态中保护与绿洲文化传承三个方面，阐述当年的感受与今日的思考。

一、西域乐舞与木卡姆的形成

西域一词，是一个历史悠久的名称概念，直到乾隆二十四年（公元 1759 年）清朝才将西域改为新疆，而建省治已是光绪十年九月（公元 1884 年 10 月）。[②] 从历史地理的名称上进入思考，今日流传新疆各地的木卡姆，是在西域饮宴乐舞基础上，经过漫长的发展过程，吸收不同地区、民族与不同宗教文化的因素中逐渐形成的。当这种大型套曲与歌舞形成完整的形式后，才会有“木卡姆”、“麦西热甫”、“赛乃姆”等名称，也因此，人们对这些名词的概念与内涵会有不同的理解。

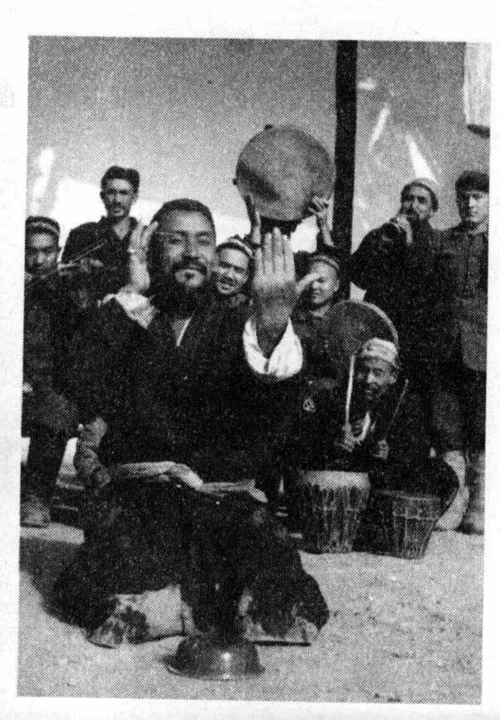


图7　“描眉化妆舞”

维吾尔族“麦西热甫”的活动中，有木卡姆演奏、民歌演唱、猜谜语、对诗、跳舞、杂

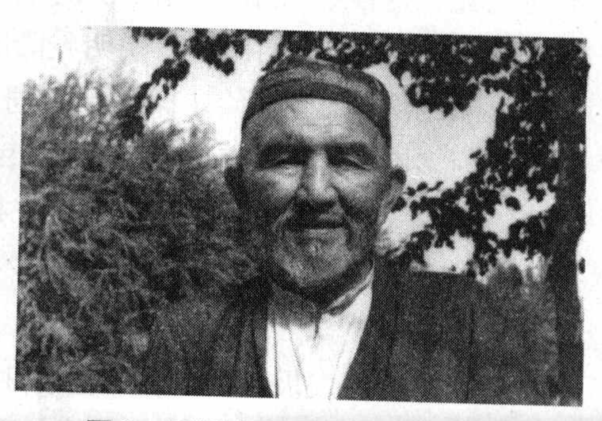
技表演等内容。活动是按传统约定俗成的方式进行的，而且经常加入一些趣味性的小节目作为余兴。因此，麦西热甫既是群众的娱乐活动，又是群众的自我教育活动，它给年轻人提供了学习本民族风俗、礼仪；学习民间文学、音乐、舞蹈和进行即兴创作的机会。麦西热甫的活动中，人们除互相邀请起舞、对舞、群舞外，还有“鸡舞”、“鹅舞”、“山羊舞”、“老虎舞”、“描眉化妆舞”等诸多余兴。例如“描眉化妆舞”，虽是中年男子模仿小姑娘用“乌斯曼”（一种野草，其汁液用于描眉）描眉化妆，其惟妙惟肖、幽默动人的表演，引人入胜。

麦西热甫丰富的内容、动听的音乐，使人们受到木卡姆乐舞文化的陶冶；灵活多样的活动形式，吸引着人们踊跃参加，热情投入，舞者在表演中的即兴发挥和创作，融入时代精神，增强了木卡姆的生命力，两者伴随着社会发展在互为影响中传承发展。

举行麦西热甫的目的是多样的，如节日麦西热甫、喜庆麦西热甫、冬日麦西热甫等。人们还把麦西热甫中表演的各种舞蹈多称之为“赛乃姆”，并且冠以“和田赛乃姆”、“喀什赛乃姆”、“库车赛乃姆”、“伊犁赛乃姆”、“吐鲁番赛乃姆”、“哈密赛乃姆”等名称，具有明显不同的地域音乐舞蹈文化的色彩，给人以西域饮宴乐舞遗风、“城郭之国”乐舞遗韵的联想。

1955 年笔者曾拜访当时主持“十二木卡姆”录制与整理工作的万桐书同志，请教有关木卡姆与“赛乃姆”的一些知识。据万先生的介绍，“十二木卡姆”第二部分“舞蹈组歌：大拉克曼中的‘朱拉’、‘赛乃姆’、‘大赛勒克’原是民间歌舞音乐。”③当民间歌舞被纳入“十二木卡姆”的三个部分时，由于这部分的曲调一般都用了诗人麦西热甫的诗歌演唱，所以把这部分称作“麦西热甫”④，而且是“以刚健有力的刹马舞蹈歌曲开始，从始至终情绪异常热烈紧张。”⑤另外，在讲述 7/8 拍的“达斯坦”和“麦西热甫”曲调的特征时：“它的强弱规律是……最后一拍比前一拍还稍强。这种音乐产生于古老的萨玛舞蹈，节奏效果稳健有力。”⑥

这些介绍，在 1960 年出版的《十二木卡姆》一书中都有记述，文中的“刹马”一词是“萨玛”的不同记音。因此，据上述引文推断：“萨玛”曾是当时流行于民间古老的民间舞蹈，在“十二木卡姆”形成过程中，它虽被吸收到第三部分“麦西热甫”的开始部分，但这种古老的萨玛舞蹈则随着社会发展，一直在民间广泛流传。


图 8　民间音乐家吐尔地阿洪

1955 年 8 月笔者在新疆喀什采风学舞期间，为了解有关木卡姆与萨玛舞蹈的情况，曾向著名的民间音乐家吐尔地阿洪请教，根据老人家的介绍，对木卡姆与“萨玛歌舞”有了进一步理解。

1955 年 8 月，笔者在阿图什农村学舞时，曾对萨满教遗风与“萨玛舞”的活动形式进行过访问。据乡民的介绍，民间仍有“巴赫西”（巫师）治病、“皮尔”跳舞治病”萨满教的习俗，而且得知巴赫西多是著名的鼓手、跳“萨玛舞”的能手时，笔者专门访问了当地三位“巴赫西”，并且向他们学习了“萨玛舞”的动作（见图 9、10）。之后，还在喀什向多名舞蹈家们学习“萨玛舞”的技巧动作，给后来编写教材与教学打下基础。

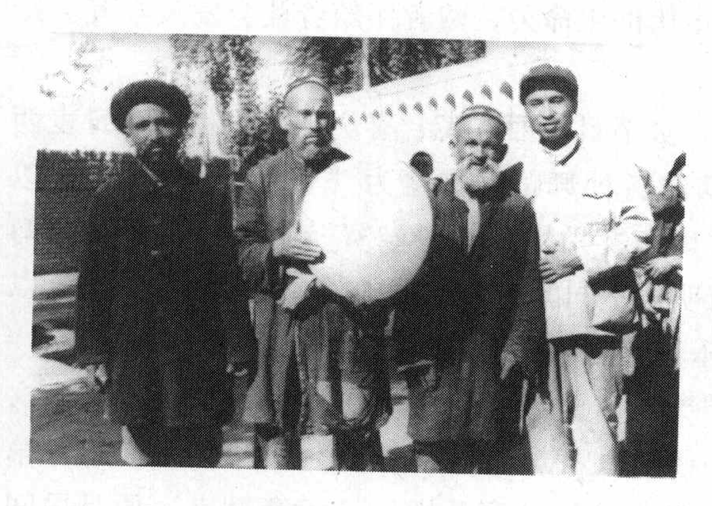


图 9　笔者和三位巴赫西老人

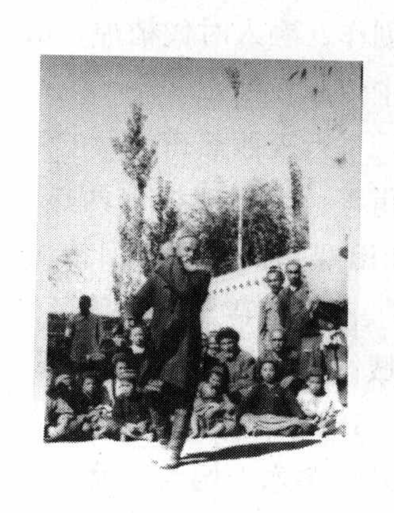


图 10　巴赫西老人的“萨玛舞”

维吾尔木卡姆是多元、多种文化的载体，前引《十二木卡姆》一书提到的“大拉克曼”中的“朱拉”、“赛乃姆”、“大赛勒克”’原是民间歌舞音乐的名称。笔者在《钦定皇舆西域图志·乐伎附》中找到：“携诸乐器进，奏斯纳满、色勒喀斯、察罕、珠鲁诸乐曲，以为舞节。次起舞，司舞二人，舞盘二人……次呈杂伎。”[7]的记载，推想其中的“珠鲁”、“斯纳满”、“色勒喀斯”，应是前述三者的不同记音。这段引文和麦盖提多朗木卡姆中有“朱拉木卡姆”，有“赛乃姆”、“赛乃凯斯”的歌舞相比较，说明乾隆时在宫廷表演的应是当时西域的民间歌舞。另一方面，由于“朱拉”（珠鲁）一词，是蒙古语“灯”的意思。据一些文献资料，认为多朗地区、多朗人都与蒙古民族有关，[8]而且各地木卡姆中，只有麦盖提、阿瓦提、巴楚多朗地区才有“朱拉木卡姆”。我们若从这个角度探讨“朱拉”的含义，进一步研究“维吾尔木卡姆”的文化内涵，会加深对绿洲乐舞文化的认识。

随着社会的发展和时间的推移，上述半个世纪以前的所见、所闻和有关图片记录的内容，在五十年后的今天虽多已改变或已消失，但它们却是研究绿洲乐舞

文化传承规律的重要的资料。而且可用以说明“维吾尔木卡姆”是在西域乐舞的基础上，吸收当地民间歌舞以及外来文化中，形成了不同地区多种的木卡姆形式，并在麦西热甫与木卡姆互为影响中传承发展。

二、维吾尔木卡姆中的舞蹈形象

木卡姆乐舞文化的研究中，舞蹈文化与音乐文化的系统研究相比，虽具有很大的差距与诸多不足，但是，舞蹈艺术具有“动态性”、“综合性”和“直接进行传承”等文化特征，所以在木卡姆文化传承中起着不可低估的作用。

舞蹈的动态性特征，可以使音乐旋律形象化，可以变换节拍、节奏的强弱处理，以便塑造多种不同的艺术形象。综合性特征，可以广泛运用美术、服饰、道具等多种文化因素，深化与扩展音乐的文化内涵。直接传承的特征，能体现不同时空的文化遗存，舞者的动态形象中会有不同时期的多种文化因素，又可以融入时代精神，展示民族的、地区的文化特征与当代的审美情趣。所以舞蹈家们根据“十二木卡姆”的乐曲重新编创舞段，以多种大型的歌舞形式展示在舞台上，使观众在与舞蹈者的互动中，达到传承民族文化与发展木卡姆的目的。现以“多朗舞”、“那孜尔库姆”、“萨玛舞”为例，论述舞蹈的形式特征、文化内涵及其在木卡姆中的作用。

1.“多朗舞”的动态特征

“多朗木卡姆”是乐与舞紧密结合的表演形式。舞者和着鼓声的节奏，以双人对舞的形式为主跳起相应的舞蹈。舞蹈的动律、动态特点是“滑冲”与“微颤”，两者在特定的节奏与鼓声的配合下，显示出多朗人生活在大沙漠边缘，所形成的绿洲舞蹈文化的形象特征。

“滑冲”是后脚点地，前脚快速迈出的同时身体前倾，使脚落地时形成一种“滑冲”的动律；然后以膝部的屈伸作为缓冲，形成“微颤”的特点。“滑冲”与“微颤”的特点贯穿于所有动作与技巧之中，使缓慢动作沉稳、充实，快速动作热情、洒脱，技巧动作更为豪放有力。从而体现出既有农耕生活稳定、延续、细腻的特点，又有草原生活的粗犷、古拙与强悍的风格。舞至高潮时，两舞者不时挺起胸膛与对方相撞，勇猛无比，具有草原生活的遗韵。而舞蹈结构完整、动作规范、表演性强以及旋转的技艺等，则是西域乐舞文化与技艺的遗存。

“多朗木卡姆”演奏时，演唱者高亢的歌声，手鼓内小铁环随着节拍上下晃动的“锵、锵”声，以及全掌拍打鼓面，发出“啪”的强音等，如果单从音乐节拍的角度处理，容易忽略“多朗舞”粗犷、豪迈的艺术效果。如“且克提曼”

一般多记为$\frac{3}{4}$拍，若结合舞者的动态形象记为$\frac{6}{8}$拍，更适合体现“多朗舞的风格特征，体现舞者膝部的“微颤”和跃跃欲的心态（见图11，笔者摄于1955年11月）。

“多朗赛乃姆”$\frac{4}{4}$拍的手鼓打法也与众不同，它以“附点音符”突出“重拍”效果的同时，在“弱拍”处用全掌拍击鼓面，发出“啪”的强声的强势处理，以突出“滑冲”的“颠簸式”的动律。而赛勒玛与赛乃凯斯“啪”的强势处理，则激励舞者奋发、投入，逐步进入表演的高潮。从下面鼓声与节奏的处理，可以说明“多朗木卡姆”乐舞两者紧密结合、互为影响的艺术特色。（啪，表示强音，现省略符号）

且克提曼：

$\frac{6}{8}$ 嗒咚依咚 嗒咚〇 |

赛乃姆：

$\frac{4}{4}$ 咚 依嗒 依咚 啪 咚·嗒 啪 啪 |
咚 依嗒 依咚 啪 咚·啪 啪 〇 |

赛乃凯斯：

$\frac{2}{4}$ 咚 依嗒 依咚 啪 | 咚 依嗒 依咚 啪 |

赛勒玛：

$\frac{2}{4}$ 咚 依啪 咚 〇 | 咚 依啪 咚 〇

舞者们和着鼓声，由跃跃欲试的$\frac{6}{8}$拍开始，经中板，又逐渐转为快板，舞蹈也由双人对转，发展为竞技旋转。舞蹈能手们各展旋转技艺以压倒对方，只有把对手全比下去，自己在热烈的掌声、欢呼赞扬声中才停下来，演奏随之结束。

“多朗舞”精湛的旋转技艺，正如唐诗《胡旋女》：“人间物类无可比，奔车



图11 $\frac{6}{8}$拍“且克提曼”中跃跃欲试的舞者

轮缓旋风迟”（白居易）、“蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫”（元稹）名句描绘的美妙意境，隐约看到唐代“胡旋”的舞影。

2.“那孜尔库姆”的多种文化因素

“那孜尔库姆”是维吾尔族男子竞技性对舞的形式，多在婚礼、喜庆和麦西热甫中进行，流传于吐鲁番、鄯善、托克逊、哈密等地。

那孜尔库姆以演唱“吐鲁番木卡姆”作为开始，当转入“那孜尔库姆”的曲调时，才开始“那孜尔库姆”的表演。表演分为一般对舞和竞技两部分，并有专门的曲调和伴唱的歌词，也常用唢呐吹奏乐曲与敲击鼓声伴奏，都以舞蹈表演达到高潮。

一般表演：伴唱歌词还可以即兴发挥，每段后面都以“wai、wai、那孜尔库姆”作为衬词，节奏平稳、流畅并带有叙述性的特点，舞者和着唱词，以滑稽可笑的夸张动作，模拟日常的劳动生活的“绱鞋”、“拉面”以及跛子走路、鸭子走路等动作。

双人竞技时，节奏中速、欢快、跳跃，$\frac{4}{4}$拍。

鼓点：当当　咚咚　当　当｜　当当　咚咚　当　○｜

开始时，两名舞者做近似的动作互相模拟，如“动肩相靠”、“蹲跳左右转”等；节奏转快后，两人各自用绝招压倒对方，如：跪在地面前胸伏地、后仰下腰，或“跳起三拍手蹲落”、“跨转蹲”等技巧。这时观众合着鼓点高呼：

加根儿　窘根儿　加　加｜加根儿　窘根儿　加　○｜

（维吾尔语形容钢球的碰撞声，在此意为：“强将相逢，各显身手。”）

阿拉　买斯　咳　咳｜阿拉　买斯　咳　○｜

（意为：快出新招！拿不出来啦。）⑨

为舞者加油助兴，从而把表演推向高潮。

“那孜尔库姆”多在喜庆婚礼麦西热甫中表演，有半职业性的艺人，人们亲切地称他们为“那孜尔库姆奇”（奇：行家、里手之意），并有“吐尔孙巴郎子（小伙子）”等昵称。从这表演带有戏剧性、演出时喧闹的气氛等特点中，可以看出“那孜尔库姆”与汉族民间舞蹈活动有近似之处，特别是竞技部分的鼓点很像汉族秧歌的打法：

匡匡　隆冬　匡　匡｜　匡匡　隆冬　匡　○｜

至于“前后动肩”、“抖肩”、“扶膝蹲跳转”等动作（见图13、14，笔者1955年摄），则有明显的草原游牧民族的风格。不过，表演中虽有汉族、游牧民族舞蹈的痕迹，但仍不失维吾尔族舞蹈的神韵，这正是“那孜尔库姆”的风格特点。公元9世纪60年代在今吐鲁番建立高昌回鹘汗国后，增强了汉、维吾尔以



图 12　草原文化色彩的“蹲跳”



图 13　草原文化色彩的“动肩”

及蒙古族的文化交流，并在各民族长期杂居中，形成了多民族文化因素的舞蹈形式，增添了木卡姆的文化色彩。

3. 萨玛舞的节拍与动态形象

节日里群众跳“萨玛舞”时，群众和着$\frac{2}{4}$拍强弱的鼓乐声起舞，“咚”时，脚步落地后并不马上抬起，加强了沉稳感；“当”时，动力腿屈膝抬起，主力腿有明显的屈伸，形成身体较大的起伏，形成古拙、粗犷的动态形象。节日里参加跳“萨玛”的人众多，他们的动作虽然不同，但都能合着鲜明的“咚”的鼓声落脚。因此，各自身体的悠摆、舞动中又能取得整体的和谐一致，形成壮观的场面与磅礴的气势。节奏转快后，动作也随之激昂热烈，善舞的能手会出现“萨玛舞”特有的“单步跳转”、“擦地空转”、“连续跳转”等技巧动作。最后，多跳起自由发挥的“夏地亚那”，在高潮中结束，充分显示出维吾尔族擅长歌舞、乐观、豪放的民族性格。

目前“萨玛舞”常用的节拍、鼓的节奏和动态形象如下：

$\frac{2}{4}$拍　咚当当　咚当｜咚当当　咚○｜

此节奏型在使用时，鼓点可以变化，但重拍不变。舞者身体的起伏大，俯仰动作多，是节日跳“萨玛舞”时常用的拍节。

$\frac{4}{4}$拍　当当　当　当当　当｜咚　○　咚　咚｜

此节拍较平稳，强调第 2 小节的 1 和 3、4 拍。舞蹈多用“悠晃步”，膝部屈伸明显，两脚交换前进；后两拍，也可以作“悠晃步跳转”。

$\frac{5}{8}$拍　咚　当　当　咚　当｜咚　当　当　咚　咚　｜

此节拍速度较快，强调第 1、2 小节的第 1 和 4、5 两拍，多用于连续的跃起

前进，“跳起”的动作多在第4、5的两拍上。

$\frac{2}{4}$ 咚一当 咚 | 咚一当 咚 |

此节拍速度可由慢转快，多用于连续单步的“跳转”前进。“咚一当”时，右手从后面向前下划，右脚同时上步，向左转一圈；“咚”时，打开左手上步，准备再转。



图14 喀什“达瓦孜”节游行中的萨玛舞

维吾尔族“萨玛舞”的文化源流，如前所述，其乐曲与舞蹈是“木卡姆”形成之前西域的民间乐舞，“十二木卡姆”形成时，这种民间舞蹈被收在“第一麦西热甫”中，随之，“萨玛舞”在艺术性上又得到提高。由于“萨玛舞”节奏类型多样，舞蹈性强，并有许多技巧性的动作，所以维吾尔族民间舞教材中，专门有“萨玛舞”的训练部分，不仅舞台上常有以“萨玛舞”为素材的舞蹈节目，就是一般节日游行中（如达瓦孜节）也有“萨玛舞”的表演，舞蹈形象更为丰富多样，而且充满时代生活的气息（见图14，笔者摄于2002年6月30日）。

三、动态中保护与绿洲文化传承

木卡姆在维吾尔族文化生活中起着重要的作用，人们在麦西热甫中通过木卡姆展示他们的艺术才华，在歌、舞、乐中抒发他们对美好生活的愿望，融入时代精神与审美情趣使之富有生命力。“维吾尔木卡姆”始终是在民间广大群众中、在教学与舞台上，以动态的形式进行文化传承与发展的。早在20世纪30年代，伊犁地区的文艺团体就已运用木卡姆的音乐编创上演了脍炙人口的《艾里甫与赛乃姆》，动听的曲调不仅为人们到处传唱，而且常在麦西热甫中用其曲调与节拍跳舞。

“维吾尔木卡姆”培养了众多艺术家们的成长，维吾尔族著名舞蹈家康巴尔罕，1942年在乌鲁木齐演出了源于木卡姆的舞蹈“乌夏克”和“林帕黛”，获得群众的好评。1947年她参加新疆青年歌舞团赴南京、上海、杭州、台湾、兰州等地的巡演，把维吾尔木卡姆与民间舞蹈介绍给内地观众，获得极大成功和赞誉。

20世纪50年代初期，新疆歌舞团、新疆军区文工团以及中央民族歌舞团的艺术家，深入民间学习，在掌握大量民间舞蹈素材的基础上，或创作、或学习他人的作品，先后演出了《拉克木卡姆》、《卡比亚特木卡姆》、《乌夏克木卡姆》等大型歌舞节目。与此同时，培养专业舞蹈演员、教员，开始建立维吾尔族舞蹈教学体系。

1954年初，“文化部舞蹈教员训练班”在北京开设后，训练班特邀请著名舞蹈家康巴尔罕教授维吾尔族舞蹈。之后，新疆大学舞蹈系、新疆艺术学校舞蹈科，都在运用木卡姆、赛乃姆的音乐、舞蹈素材，编成系统的民间舞教材，开创了维吾尔族舞蹈教学之先河，培养了大批舞蹈专业人才，为后来创编与表演各种木卡姆歌舞，提供了所需的人才和舞蹈素材。

1965年新疆歌舞团以“乌夏克木卡姆”为主要音乐素材创作演出了《人民公社好》，博得好评；20世纪70年代运用“十二木卡姆”中适用的音乐旋律塑造《红灯记》的人物形象，上演了轰动一时的维吾尔歌剧《红灯记》。[10]1986年12月在北京“第四届‘华夏之声’——《且比亚提木卡姆》专场音乐会”等演出中，舞蹈专业者们为之编创并表演了其中所需要的舞蹈部分。尤其是“新疆木卡姆艺术团”成立后，《且比亚提木卡姆》大型歌舞在国内外演出，之所以博得中、外人士的赞扬，其原因还就在于音乐家、舞蹈家们共同创造了富有新意的艺术成果，让人们从中看到绿洲乐舞文化的传承，看到具有时代风貌的多种表演形式。

2005年11月，联合国教科文组织已将“维吾尔木卡姆”入选为“人类口头和非物质遗产代表作”名录，它意味着此项保护工作已具有世界性的意义。因此，首先应明确“维吾尔木卡姆”这一名称概念的文化内涵，然后进行科学的类型划分，提出可操作的方案，在动态中保护与进行绿洲舞蹈文化的传承。

“维吾尔木卡姆”一词是广义的，它包括南疆以吐尔地阿洪为代表的民间音乐家们演奏的“十二木卡姆”、“多朗木卡姆”；还包括伊犁、吐鲁番、哈密等地流传的木卡姆。多年来我们对“十二木卡姆”研究与运用比较多，至于其他地区的木卡姆却很少涉及。因此，对各地的木卡姆都应予以同样的深入研究与多方运用。而且应从该地区的历史文化源流入手，参考音乐方面的研究成果，着重研究形成地区舞蹈风格特征的动态形象，使各种木卡姆的音乐舞蹈，具有鲜明的地区文化的特点。

其次是舞蹈教学，它既然是“维吾尔木卡姆”文化传承中同样重要的环节，那么可在音乐研究成果的基础上，选用木卡姆的音乐曲调，进一步分析各种节拍、节奏的特点，结合教学的需要变换手鼓的强弱处理，以提高教学质量，充分开发学生的潜能，让学生不仅准确掌握地区舞蹈的风格韵味，而且能自由运用，即兴发挥。

“维吾尔木卡姆”已列为“人类口头和非物质遗产”，那么，在向世界介绍我们传统文化的宝贵财富之前，首先应明确“非物质文化”一词的概念及其涵义。

所谓“非物质文化”，是指音乐舞蹈中所展示的民族精神、形式特征及其文化内涵，但它们都是有物质载体的。“维吾尔木卡姆”的物质载体，是演奏者及其器乐、舞蹈者及其相关的服饰、道具，是其非物质文化的物质基础。因此，木卡姆文化传承、保护与发展的关键，是使群众展演木卡姆传统技艺得到保护和传承；使专业者们在艺术实践中予以升华，使之适应中国乐舞文化的发展。

“维吾尔木卡姆”保护工程的操作，其基点是各地区流传中的、风格浓郁的木卡姆。研究其形式特征及其文化内涵，确定该地区木卡姆演奏的曲谱与舞蹈的内容；确定演奏者及使用的乐器，作为典型的演奏形式与传承人予以保护。同时培养年轻一代的继承者，并允许他们在演奏与表演中融入新的理解与发挥。传统文化总是伴随着社会经济生活的发展，适应时代的审美需求而有所发展和提高的，这就是民族文化在动态中传承的基本规律。“维吾尔木卡姆”的文化传承，其实质是不断提高其文化内涵与艺术水平，传承维吾尔族团结奋进的民族精神，体现人们日益提高的审美情趣。

2003 年 2 月，著名文化人类学家费孝通先生特为“非物质文化遗产保护工程国家中心”题词：“爱祖先血脉强中华魂魄”（见图 15），仅此 8 个字已概括了“保护工程”的重要涵义。

“血脉”，意指历史悠久的中国传统文化的内涵；“魂魄”，意指中国传统艺术的形式特征。以此激励我们热爱民族文化遗产，在保护与发展各民族传统文化中，继承与弘扬本民族品德与时代精神，使表演形式适应当代社会生活的需要。

“非物质文化遗产保护工作，是一件功在当代，利在千秋的大事”、“我国非物质文化遗产既是人类文明的重要组成部分，又蕴涵着中华民族特有的精神价值、思维方式、想象力和

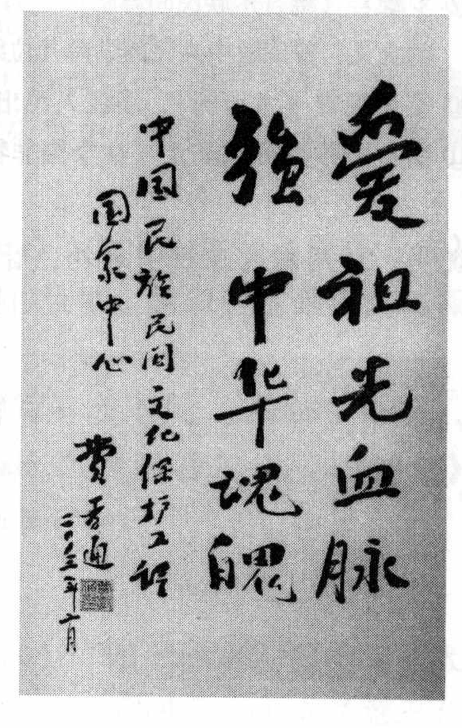


图 15　摘自“保护工程 ”资料

文化意识，是维护我国文化身份和文化主权的基本依据。”[11]维吾尔族是中华民族的成员，“维吾尔木卡姆”蕴藏着中国文化精神和本民族的审美心理，体现出中国文化“多元一体，和而不同”（费孝通先生语）的民族文化特色。

“维吾尔木卡姆”的申报成功，让世界人民更多地了解中国文化之特色，它不仅促进各国木卡姆乐舞、绿洲乐舞文化的研究，而且对中国的“非物质文化遗产保护工程”与各民族乐舞的文化传承，都将产生积极与深远的影响。

注释：

① 引自新疆文化厅十二木卡姆整理工作组《十二木卡姆》，音乐出版社、民族出版社 1960 年版第 53 页。

② 参见于维诚《新疆建置沿革与地名研究》，新疆人民出版社 1986 年 2 月版第 9、10 页。

③ 引自新疆文化厅十二木卡姆整理工作组《十二木卡姆》，音乐出版社、民族出版社 1960 年 2 月版第 63 页。

④ 同上，第 54 页。

⑤ 引自新疆文化厅十二木卡姆整理工作组《十二木卡姆》，音乐出版社、民族出版社 1960 年版第 61 页。

⑥ 同上，第 74 页。

⑦ 参见《钦定皇舆西域图志》卷四十，乾隆四十七年增订版。

⑧ 详见罗雄岩《中国民间舞蹈文化教程》，上海文艺出版社 2001 年 1 月版第 251 页“多朗舞”部分。

⑨ 罗雄岩《维吾尔族民间舞蹈》(上海文艺出版社 1981 年版)，作者撰写此部分时，这两句呼喊声的含义，曾请教中央民族学院几位维吾尔族语言教授后译写的。

⑩ 参见周吉《木卡姆》，浙江人民出版社 2005 年 1 月版第 71 页。

⑪ 引自国务委员陈至立《在全国非物质文化遗产保护工作会议上的讲话》(2005 年 6 月 11 日)

说明：所用图片除注明者外，皆为笔者本人拍摄，引用时请注明来源与拍摄者。

卡 龙 再 考

柘植元一　阿不都赛米·阿不都热合曼

卡龙 qalun（又称卡龙琴）是弹拨弦乐器（psaltery），主要在新疆维吾尔自治区“刀郎木卡姆”音乐中使用。新疆歌舞团从 1956 年开始演奏卡龙琴，并将其纳入演奏“十二木卡姆”音乐的主要乐器之一。新疆艺术学院从 1992 年起正式设置卡龙琴专业。

但是，《新格罗夫乐器词典》(1984）中并没有提到卡龙琴。虽然在其它文献有简短说明（Mackerras 1985），但是共同的看法似乎是“一种杨琴（又称锵 chang）已经取代了古老的卡龙琴。这种乐器已过时，人们都忽视了它”。（Czekanowska 2002：1002）。

然而在 15 到 16 世纪的波斯细密画中可以看见卡龙琴（如果不是这种乐器，也是相似的弦乐器）。在 17 世纪的莫卧尔（Mughal）的绘画中出现过。它很可能是西亚的卡龙和拉加斯坦的苏如曼达德（surmandal）的祖先。

本文拟在探究维吾尔卡龙和阿拉伯波斯卡侬（qānūn）之间的关系，探讨卡龙（qalun)、卡侬（qānūn)、山度尔（santur）的乐器史，试图阐明卡龙琴在中国新疆维吾尔木卡姆音乐中的历史发展。

卡龙一词的语源一般被认为是由“卡侬（qānūn)”词的变化音（破坏音语）而成为现在的发音词组。但是，在言语学中不能得以证明。所以，这是今后需探讨的课题。

虽然维吾尔语的“卡龙”和拉丁语字母的拼写有所不同（cullen，kalong，qalon，kalun 和 qalun)，我们沿用 Henry G Schwarz 在《维吾尔语英语词典》(Western Washington. 1992）中的所谓正确拼写“qalun”。

1．伊朗伊斯法罕四十柱宫的梯形扁琴

大约 30 年前，我参观了伊朗伊斯法罕（Esfahan）“四十柱宫”博物馆，大厅里墙边绘有卡龙的两幅画，深深吸引了我。四十柱宫（Chehel Sotun）（意思是“有四十根柱子的宫殿”）建成时是“沙阿·塔马斯普（Shāh Tahmāsp)”

（1523—1576），接见大蒙古大使的情景。这幅画在远离我的东墙左边，画上有一件这样的乐器。在画的底部的左下角，有一些乐师，在最左边，我们可以看到一件梯形扁盒乐器，它和一把琵琶、排箫、达卜放在一起。另一幅画中也有这样的乐器，这幅画是沙阿·阿巴斯（Shāh ‘Abbās）二世（1641—1666）举行宴会的情景，这幅画在靠门的西墙左边。在这幅画的底部我们同样可以看到一些乐师，梯形扁盒乐器在画的最左下角处，紧挨着它的是一把卡曼彻琴（kamānche）、长颈琵琶，画的中央是三位舞蹈表演者，画的右边是达卜。

两件弦乐器本质上是相同的，只是在形状和面板的装饰上有些细微差异（后者有两个圆形的声孔）。两件乐器都是演奏者放在膝盖上，双手用细拨片弹奏。虽然这种乐器常被认为是“santur”，其实它是用音锤弹奏的杨琴。“santur”用词不当。显而易见，这种乐器就是弹奏的扁琴（弦乐器）。它可能是近代“qānūn”的祖先，两者在外形和演奏方法上大有不同。

虽然阿·法拉比（Al-Fārābī）被认为是发明了一种叫做 qānūn 的弦乐器的人物，但是“qānūn”这种名称在他的《音乐全书（kitāb al-mūsīqī）》中并没有提到。这种弦乐器认为是一种“阿尔玛阿则夫（al-ma’āzif）”。

无论是伊布·西纳（Ibn Sinā）还是阿·胡赛因·伊布·扎拉（Al-Husain ibn Zaila）都没有提到过 qānūn。“阿拉伯人虽然知道那种梯形弦乐器，但是不知道这个词”。（Farmer，1939；9）古代叙利亚的凯枣饶“qithoro”用这个词代替了卡龙的名称，它指一种特定的乐器。巴尔·巴赫鲁尔（Bar Bahlul）对它的解释是“有十根琴弦的梯形弦乐器”。

在《一千零一夜》的“乌姆尔·伊本·努曼和他的儿子的传说”（第四十九夜）中我们可以找到一种叫做“卡依”的乐器，这种乐器叫做“埃及的卡依”（qānūn misrī）。在 14 世纪中叶，波斯无名氏的文章《罕兹·阿·图哈夫》（Kanz al-tuhaf）描述了两种弦乐器，或者说“弹奏的盒式杨琴”。一种是“奴孜哈”（nuzha）一种是 qānūn。奴孜哈是矩形的弦乐器，卡依是梯形弦乐器。从“罕兹·阿·图哈夫”中的乐器图来看，我们知道卡依在结构上和近代的式样根本不同。首先，整个乐器的形状：近代的这种乐器斜面（有弦轴的一边）在左边（从演奏者的角度来看），14 世纪的这种乐器斜面（也是有弦轴的一边）在右边。

在近代的卡依中，共鸣音箱的垂直部分总是在演奏者的右边。五分之一的表面部分很窄，用羊皮纸覆盖，但是这一特征在“罕兹·阿·图哈夫”中没有提到。琴码（zāmila）处在表面（wajh）部分。现在的琴有 81 根弦，或者 27 组，每组成三根。原来的琴有 64 根弦；高的一组有 3 根，中间一组有 2 根，下面的一组是单弦。卡依使用的是金属弦。（Farmer 1966；100）

阿布都卡迪·伊本·盖比（Abd al-Qādir ibn Ghaibī，d. 1435）在他的《加米·

阿茹·阿勒汗》(Jāmi al-alhān fī ilm al-musiqi)(1418)的音乐书中对 qānūn 有过描述。这种乐器被描写成梯形的，音箱（4 angusht）是 9 厘米厚，此乐器为每组三根弦，琴弦用铜丝缠绕而成。(Farmer 1939：14)

14 世纪的阿拉伯文书《卡希夫·阿茹·胡姆姆》(Kashf al-humūm)中有一幅梯形弦乐器的细密画。根据作者的观点，在叙利亚这种乐器被称为卡依(qānūn)；在埃及，被称为桑提尔（santīr)。演奏者把乐器竖立着，垂直的部分放在自己膝盖上，斜面伸出左肩，乐器的表面朝前；左手握住乐器的顶端（斜面)，右手拨弹垂直的琴弦。

在《新格罗夫乐器词典》的“qānūn”一节，Christian Poché，结论中说，“图示的证据证明，该乐器几乎是被垂直抱着。”(1984：169－71）但是，乔治·迪·萨瓦反对。他认为，认真阅读《卡希夫·阿茹·胡姆姆》的文章，也可以看出，桑提尔是用双手弹奏的。

2. 波斯细密画概览

2006 年春天，我有机会在哈佛大学美术图书馆查看了三百多张伊斯兰手稿（音乐图像学）的彩色幻灯片。这些波斯细密画展示了 15—17 世纪弦乐器的形状。

这里我们所得到的最早细密画是不列颠博物馆（Add. 27261；f. 225b）的“伊斯坎达尔—苏尔坦”(1410）中的图画。它向我们展示了这种弦乐器是垂直抱着的，这幅图描画了“努萨巴通过伊斯坎达尔的肖像画认出了他”的情景。有意思的是，在 14 世纪埃及的卡史夫·阿茹·胡姆姆的手稿中对类似的弦乐器也有描述。

上述图画让一些学者（特别是《新格罗夫乐器词典》中对“qānūn ”一词的作者，Poché）作出了这样的结论：这种乐器几乎肯定是垂直抱着的。如前所述，虽然 Sawa 对 Poché 的看法有不同意见，但是我们找到了另一幅细密画，其中画的几乎肯定是同一种乐器，尽管画得不是很清楚。“Khwāju Kirmāni’s Humāy u Humāyun”这幅画（1427 年）中的一幅波斯细密画，名为“在天使的宫殿里胡马伊在看着胡马戎的画像的场面（Humāy views image of Humāyun in palace of the peris),”(f. 10b，维也纳国立图书馆，NF. 382)。

至此，我们可以将波斯细密画中所描述的这种弦乐器分为三类：

(1）梯形弦乐器，其中一边是矩形，斜面（弦轴面）和现代的卡依一样(在左侧从演奏者的角度看)。

(2）梯形弦乐器，斜面在右侧。这种弦乐器和第一种是相反的。在彻斯特贝蒂博物馆（Chester Beatty Museum f. 36b“扎尔求爱乌达布”）所保存的 ca1575

“沙合娜玛”（Shāhnāma）中关于这种乐器的说明中有很好的例证。这种弦乐器的第一种恰恰相反，也许是画家不懂乐器，将它画成反方向而产生一种视觉错觉。如果弦乐器演奏者被画在细密画的右下角，乐器的斜面（弦轴面）就会面朝画中央。也就是说，在尼扎米（1576，Geneva）的哈姆萨（Khamsa）“库斯拉乌和希淋”（Khusrau and Shirin）中我们看到的就是演奏者的右侧。然而，如果弦乐器的演奏者被画在微缩画的左边一个角上，斜画通常会在演奏者的左手一边，例如：在沙合娜玛，ca 1580（f44a，伦敦，印地亚图书馆 India Office Library，London）的“爱恋之景”中。当然这只是一种猜测，也有个别例外。阿嘎汗（Aga Khan' s）的收藏品 MS19 哈法里的尼加里斯坦（Ghaffāri' s Nigaristān，）中的“求爱之景”；圣彼得堡阿米尔·库斯拉乌（Amir Khusraw' s Kulliyāt）的库里伊特“伊斯坎达尔在自然的怀抱中休息”（1570），f210b。

（3）垂直抱着的梯形弦乐器。我们已经讨论过了这种乐器。不列颠希博物馆（Add27261）的“伊斯坎达尔一苏尔坦”（f. 225b）和 1427 年赫拉特“Khwāju Kirmāni' s Humāy u Humāyun”中的一幅波斯细密画，名为“在天使的宫殿里 Humāy 在看着 Humāyun 的画像（f. 10b 维也纳国立图书馆，NF382）所描画的场景。

我们已经找到了有关山度尔（santur）的两处描述，对这种音锤琴的描述都来自于同一手稿（Herat 1481），也就是“黄颜色的宫城中的巴哈拉木·古茹（Bahrām Gur in the Sandalwood Pavillion）”和都柏林，彻斯特贝蒂图书馆“红颜色的宫城中的巴哈拉木·古茹 Bahrām Gur in the Red Pavillion”的图片（MS162）。不可思议的是，两位演奏者都面朝桑吐茹短的一边，这与我们现代的演奏正好相反。

3. 维吾尔卡龙

维吾尔族的卡龙有一个梯形状的扁平木音箱，现在麦盖提和巴楚使用的卡龙形状尺寸如下：面朝演奏者较长的一面长度是 72 厘米；相反的与之平行一面的长度是 42.5 厘米；左宽度 50 厘米；音箱厚 15 厘米。麦盖提卡龙有 17 组琴弦，每组两根（但是，第一组和第二组都是单根弦）。巴楚卡龙有 20 组琴弦，每组都是两根弦。

阿瓦提的卡龙稍大；长的一面长度是 95 厘米；与其平行的短的一面长度是 55 厘米；宽度也是 55 厘米；音箱厚 17 厘米。阿瓦提的卡龙有 21 组琴弦，并且都是双琴弦。新疆歌舞团在 1976 年制作了“改良”的卡龙，长 97 厘米，有 23 组琴弦，左宽度 55 厘米，但音箱厚度不变。

该乐器平放在演奏者前面，演奏者右手拿竹拨子（zähmäk）（或者木拨子）

弹拨琴弦。左手执一种柔音器（gushtap），为微音程和音质的变化作一些修饰。卡龙，主要用来合奏，独奏且少用。但也有相对的独奏曲，局限于木卡姆的保留曲目。

维吾尔卡龙起源不明，除了在汉语材料中有一些简短的提及外，有关它的历史还尚未研究过。我们发现在《新元史》传记中有一节提到了“七十二弦琵琶。”这种弦乐器是1257年由蒙古人带入中国，被认为可能是卡龙的祖先。

根据毛拉·伊斯米图拉（Mulla Ismitulla）的《乐师史》（Tawarixi musiqiyun）（1893）记载，卡龙是由阿布·纳萨尔·阿·法拉比（d. 950）发明的。据说阿·法拉比发明了拉克木卡姆和乌夏克木卡姆，创作了乌兹哈尔木卡姆中的迈尔乎里（marghul）。在《乐师史》中同样也记载道：听众会从他的音乐中得到快乐，这是人们一个世纪都没有感受过的。

虽然我们还不敢肯定，《乐师史》所讲的是否有历史证据，但是至少我们可以推断，卡龙在维吾尔木卡姆的历史发展中起着重要的作用。这种乐器似乎对拉克、乌夏克和乌孜哈尔木卡姆产生了一定的影响。

《律吕正義後编》（钦定，第二部分，1713）第77卷（乐器16）中有对“喀尔奈”的描述。目前收藏在新疆维吾尔自治区博物馆的卡龙（清朝遗留乐器《新疆维吾尔自治区博物馆画册》p. 42）与这里描述的“喀尔奈”几乎完全吻合。我们可以很有把握地推断“喀尔奈”和卡龙是同一古代的诗琴。但是，同时让人感到迷惑不解的是，同一文献中把“喀尔奈”称为汉语的“洋琴”。

现今的卡龙还在不断地改良和发展。不过它的使用仅仅局限于“刀郎木卡姆”传承中。在“十二木卡姆”传承中，除了喀什和和田地区外，扬琴已经广泛使用，这一点不容置疑。

在几幅15世纪早期到17世纪中叶的波斯细密画中，我们惊讶地发现描绘着维吾尔族的卡龙乐器。现今仍存活在维吾尔木卡姆中的卡龙，从整体形状和结构以及演奏方式上都和细密画中的展示体非常相似。或许是某一个人看了细密画中的卡龙而复原了维吾尔的卡龙。与之相反，卡龙可能出自维吾尔，并且大范围的影响到了西亚。这很可能是原来西亚的乐器随着时间的迁移而向东渐，一直传到了维吾尔的居住地域，在这里保存了古代的形状。由于在它的发祥地不断的变化和发展，而原形却渐渐的失传。就是说在发祥地已经消失的文化，在远离它的周缘里大体上没有变化而得以保留。

从卡龙的历史变革可以看出，卡龙在维吾尔木卡姆演奏中保留了西方和中亚乐器的古老形式。充分说明卡龙在维吾尔木卡姆中有着一定的历史价值。新疆维吾尔木卡姆艺术在2005年被联合国教科文组织宣布为人类口头和无形遗产的四十三件杰作之一，这也是理所当然的一件事情。

参考文献：

Czekanowska，Anna. “Muqam in the Tradition of the Uygurs” The Middle East（The Garland Encyclopedia of World Music，vol. 6），New York & London：Routledge，2002. pp. 995 – 1008.

Dick，Alastair. “Surmandal，” The New Grove Dictionary of Musical Instruments，1984. p. 477.

During，Jean. Turkestan chinois xinjiang：Musiques ouïgoures. Ocora C559092 – 93. Paris，1990.

Farmer，Henry George，“The Medieval Psaltery in the Orient，” in Studies in Oriental Musical Instruments，First Series. London：Harold Reeves，1931. pp. 1 – 16.

Farmer，Henry George，Islam（Musikgeschichte in Bildern，III/2），Leipzig：Deutcher Verlag für Musik，1966.

Mackerras，Colin. “Traditional Uygur Performing Arts，” in Asian Music，XVI – 1，1985. pp. 29 – 58.

Poché，Christian，“Qānūn，” The New Grove Dictionary of Musical Instruments，1984. pp. 169 – 71.

Sawa，George Dimitri，“The Differing Worlds of the Music Illustration and the Music Historian in Islamic Medieval Manuscripts” in Imago Musicae VI，1989. pp. 7 – 22.

伊斯拉菲尔·玉苏甫等编著《新疆维吾尔自治区博物馆画册》香港金版文化出版社，2006。

课题组编著《刀郎木卡姆的生态与形态研究》中央音乐学院出版社，2004。

万桐书编著《维吾尔族乐器》新疆人民出版社，1985。

乌鲁木齐共识

2006年9月25日至29日，来自德国、法国、美国、意大利、突尼斯、阿塞拜疆、乌兹别克斯坦、哈萨克斯坦、日本等9个国家，以及中国北京、上海、海南、浙江、湖北、河南、台湾和新疆等省、市、自治区的75位以木卡姆为主要研究方向的音乐学家、舞蹈学家、文学家参加了在乌鲁木齐举行的“第六届国际木卡姆研讨会”。其中，有32位中外学者在会上宣读了论文，并就如下议题进行了深入的探讨：

1. 中国新疆及境外的木卡姆历史和现状；
2. 木卡姆在不同国家及地区的表现形式；
3. 木卡姆在21世纪的保护与传播。

与会学者一致认为：木卡姆是广泛流传于中亚、南亚、西亚和北非的一种音乐现象，是人类非物质文化的重要组成部分。因此，对木卡姆的研究，也理应得到国际传统音乐学会更多的关注。在已经过去的20世纪，我们在木卡姆的挖掘、整理、保护、传承、研究等领域取得了一些成绩，但还远远不够。

鉴于木卡姆在亚、非大陆的广泛分布，甚至波及欧洲；

鉴于木卡姆在其所在国家、地区、民族人民社会生活中的重要地位；

鉴于各国家、各地区、各民族萌发和形成木卡姆过程的复杂性；

鉴于木卡姆在音乐本体、文学本体、舞蹈本体和表演形式等各个方面所具有的共性和各不相同的特点；

鉴于木卡姆所具有的丰富人文内涵；

鉴于木卡姆的保护、传承在21世纪需要应对许多复杂的因素和新的问题。

与会学者一致呼吁，应立即在国际传统音乐学会木卡姆学科组的统筹下，着手建立并确认世界性的“木卡姆学”（Studies of Muqam）。

“木卡姆学”的研究领域主要包括以下几个方面：

1. 对于木卡姆音乐本体、文学本体、舞蹈本体及其构建规律的研究；
2. 对于木卡姆文化背景的研究；
3. 对于木卡姆的表演场合、功能及其美学特征的研究；

4. 对于木卡姆萌生、形成、发展、传播历史的研究；

5. 对于各国家、各地区、各民族木卡姆的比较研究；

6. 木卡姆在全球文化及全人类传统艺术中的地位；

7. 对于木卡姆保护、传承现状的研究。

为了求得“木卡姆学”迅速而又扎实的发展，既要加强各国家、各地区、各民族木卡姆学者之间的联系、交流，组织学者深入到木卡姆生态园区进行实地考察、交叉访问；又要进一步加强和人类学、民族学、民俗学、宗教学、文学、语言学、历史学、地理学、生态学、考古学、社会学等相关人文学科学者的联系，并参与21世纪木卡姆的保护、传承、传播实践。

“第六届木卡姆国际研讨会”的全体与会者希望国际传统音乐学会木卡姆学科组能经常举办不同规模的全球性和区域性的木卡姆研讨会，编辑出版与木卡姆相关的学术信息、刊物及专门著作，以期提高木卡姆学的整体科研水准，并以木卡姆学的研究成果指导和促进各国家、各地区、各民族木卡姆在21世纪的保护和传承。

本书作者名录

陈铭道

中国音乐学院音乐学系（教授，博士研究生导师）

邮编：100101

电话：8610－64877251

网址：mingdao chen@163. com

韩宝强

中国艺术研究院音乐研究所（文学博士，研究员，硕士研究生导师）

邮编：100012

地址：北京朝阳区北苑5号院601楼1－501

电话：13501161353

网址：hundel@126. com

依明·艾合买提

新疆艺术学院（副教授）

邮编：830001

地址：新疆乌鲁木齐市团结路78号

电话：86991－2557403　13609915913

阿扎提·苏里唐

新疆师范大学（教授、校长）

邮编：830054

地址：新疆乌鲁木齐市新医路19号

电话：86991－4332865（办）　86991－8938822（小灵通）

关也维

中央民族大学（中国少数民族音乐学会顾问）

邮编：100081

地址：北京市海淀区中关村南大街27号家属院18号楼9层2号
电话：8610－68932519

周菁葆
海口经济技术学院艺术研究所（所长、教授、新疆艺术学院客座教授）
邮编：570203
地址：海口市龙舌路10号龙福大厦1413室
网址：zhoujingbao88@163. com

杜亚雄
杭州师范学院音乐艺术学院（教授）
邮编：310002
地址：杭州西湖区玉皇山路77号杭州师院音乐学院
电话：86571－8838934，13456814387
网址：dubator@hotmail. com

努斯热提·图尔迪
新疆大学人文学院（在读博士研究生）
邮编：830001
电话：86991－8851982（宅）　86991－8110180（小灵通）　13999100126

阿布都克里木·热合曼
新疆大学人文学院（教授，博士研究生导师）
邮编：830046
地址：新疆乌鲁木齐市胜利路14号
电话：86991－8582822（办）　13999190227

牙生·木合甫力
新疆艺术研究所（研究员）
邮编：830001
地址：新疆乌鲁木齐市胜利路193号
电话：86991－2883139（宅）　13579957141

阿不都秀库尔·吐尔地
新疆社会科学院（研究员）
邮编：830011
地址：新疆乌鲁木齐市北京南路16号
电话：86991-3835245（宅） 86991-8135967（小灵通）

吉萨·杰尼金博士
地址：Mühsamstr. 64
10249 Berlin/Deutschland
e-mail：gisajaehnichen@web. de

苏莱曼·依明
新疆艺术学院音乐学院（教授，硕士研究生导师）
邮编：830001
地址：新疆乌鲁木齐市团结路78号
电话：86991-2553621
传真：86991-2555723

赵塔里木
中国音乐学院（教授，博士研究生导师，副院长）
邮编：100101
地址：北京市朝阳区安翔路1号
电话：010-64887500（办），13910385923
网址：ztlm517@sina. com

费苏拉·M·卡洛马特利教授
地址：Markaz-1，k. Sodiq Azimov 47，kv. 21
700047 Tashkent/Uzbekistan
e-mail：karomatli@mail. ru

沙基姆·古里耶夫教授
地址：Moldabekhov St. 100-2

Kalkhaman，Almaty 050006/Kazakhstan
e-mail：shakhym@ rambler. ru

穆罕默德·古塔特博士
4，Rue du Jasmin-Cite Bel Air
Boumhel-Bassatine-（2097）TUNISIE
Tel/Fax：（00216－71）290948
（00216－22）968419
E-MAIL：MAHMOUD_GUETTAT@ YAHOO. FR

沃尔夫·迪耶特里奇
地址：Grundweg 3
55286 Sulzheim/Deutschland
电话/传真：0049－6732－7457

艾娣娅·买买提
中国社会科学院民族文学研究所（博士后）
邮编：100732
电话：8610－84718764　13601102823
网址：idea@ cass. org. cn

蔡宗德教授
地址：中国台湾台南艺术学院
e-mail：ted1107@ ms28. hinet. net

儒尔根·埃尔斯纳教授
地址：Heinestr. 97
16341 Panketal/Deutschland
e-mail：elsnermw@ web. de

苏拉娅·阿伽叶娃博士
Bilkent Universitesi Lojmanlari，103/16
06800 Bilkent /Ankara

Turkey
e-mail：agayeva@ bilkent. edu. tr

李　玫
中国艺术研究院音乐研究所（博士后）
邮编：100028
地址：北京市西坝河南路甲一号
电话：13641151424

王文静
新疆师范大学音乐学院（硕士）
邮编：830000
电话：13579824941
网址：wangwenjing@ 163. com

周　吉
新疆艺术研究所（研究员，硕士研究生导师）
邮编：830001
电话：86991－2651618（宅）
传真：86991－2860480
网址：zlxj999@ 126. com

樊祖荫
中国音乐学院（教授，博士研究生导师）
邮编：100101
电话：8610－64887509（宅）　13661078241
网址：fanzy40@ vip. 163. com

让·杜林教授
地址：3，rue Boegner
F-67000 Strasbourg/Frankreich
e-mail：duringj@ yahoo. com

黎海涛
新疆师范大学音乐学院（硕士）
邮编：830054
地址：新疆乌鲁木齐市新医路 19 号
电话：13899891053
网址：li_ haitaohong@ yahoo. com. cn

万桐书
新疆音乐家协会（研究员）
邮编：361021
地址：厦门市集美中心花园银盛里 48 号 203 室
电话：86592，6103609

李季莲
新疆艺术研究所（研究员，副所长）
邮编：830001
电话：13039459868（手机）
传真：86991 - 2860480
网址：jilian868@ 163. com

罗雄岩
北京舞蹈学院（教授）
邮编：100081
地址：北京市海淀区民族学院南路 19 号
电话：8610 - 68936194
网址：Luoxiongyan@ 163. com

柘植元一教授
地址：Department of Musicology，Fac. of Music
Tokyo Geijutsu Daigaku
12 - 8，Ueno Koen，Taito - ku，
Tokyo 110 - 8714
e-mail：tsuge@ ms. geidai. ac. jp

后　　记

在中国召开国际木卡姆研讨会的计划，肇始于2002年。在该年于北京召开的木卡姆研讨会上，中国艺术研究院音乐研究所的金经言研究员向新疆同行通报了次年他将去德国作高访，并可与国际传统音乐学会木卡姆学科组组长、德国洪堡大学儒尔根·埃尔斯纳教授联系的信息。

对于国际传统音乐学会下属的木卡姆学科组，新疆的学者早在20世纪90年代，就通过设在柏林的国际比较音乐研究所负责人、著名的木卡姆学家哈比卜·托马有所了解，也曾收到参加在萨马尔罕举办的“第二届国际木卡姆研讨会”的邀请函，遗憾的是因种种原因未能与会。

随着中国改革开放步伐的进一步扩大，随着新疆乃至全国木卡姆研究的不断深入，加强与国外木卡姆学界联系、交流的呼声越来越高。金经言研究员所通报的信息，使我们看到了中国木卡姆学界走出国门的机遇。2003年，金经言研究员如期去了德国，并顺利地和儒尔根·埃尔斯纳教授建立了联系。当儒尔根·埃尔斯纳得知新疆木卡姆学者有意在乌鲁木齐召开国际木卡姆研讨会时，一拍即合，十分兴奋地表示这也是他多年的夙愿。

从2003年底开始，“中国新疆木卡姆艺术”申报“人类口头和非物质遗产代表作”的工作紧锣密鼓地有序进行。在国家文化部、新疆维吾尔自治区党委、自治区人民政府的指导和支持下，在文化部外联局和区党委宣传部、自治区文化厅的直接领导和参与下，新疆艺术研究所全力以赴，按期完成了“申报文本”的撰写，以及“申报片”、“资料片”的剪编和其他各项准备工作。2004年9月，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”在全国14个项目的遴选中脱颖而出，被中华人民共和国政府确定为向联合国教科文组织单独申报第三批“人类口头和非物质遗产代表作”的唯一候选项目。2005年11月25日，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被联合国教科文组织正式宣布为“人类口头和非物质遗产代表作”，捷报传来，更加坚定了我们要在2006年内于乌鲁木齐召开“第六届国际木卡姆研讨会”的决心。

为了将本届研讨会开成一次高层次、卓有成效的国际学术会议，国家文化部

和自治区党委、自治区人民政府给予了高度重视和大力支持。自治区专门成立了包括本次“国际木卡姆研讨会”、“2006’新疆非物质文化遗产保护成果展”在内的系列活动领导小组，由自治区党委副书记努尔·白克力任组长；自治区党委常委、宣传部长李屹，自治区副主席库热西·买合苏提，文化部党组成员、部长助理丁伟为副组长。在领导小组和区党委宣传部、自治区文化厅的统一部署下，又成立了“第六届国际木卡姆研讨会中方筹备组”，具体由文化厅领导韩子勇、阿不力孜·阿不都热依木负责，李季莲、周吉、阿不都克里木·热合满、赵塔里木、苏来曼·依明参加了论文审选和研讨会的筹备工作。文化部外联局邹启山同志为中外学者的论文翻译给予了大力的支持，保证了研讨会的全面成功。

“第六届国际木卡姆研讨会”为中外木卡姆学者第一次搭建了全面交流的平台。加深了外国学者对“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”和中国木卡姆学的了解。通过交流，中国学者的视野也有所拓展，更坚定了与国际木卡姆学界一起，努力开创木卡姆研究新局面的信心和决心。一批高水平的学术论文在本次研讨会上宣读，并就会议所规定的三个中心议题进行了见仁见智的深入讨论，并一致达成了《乌鲁木齐共识》。

研讨会期间，国际传统音乐学会木卡姆学科组负责人与中方筹备组决定：一定要将在本次研讨会上宣读的论文结集出版。在新疆维吾尔自治区人民政府的领导和支持下，《“第六届国际木卡姆研讨会”论文集》将于第二个“中国文化遗产日”（2007 年 6 月 9 日）与国内外音乐学界和广大读者见面，希望这一举措能对世界木卡姆学的发展、提高起到促进作用。

本论文集为中文版本。外国学者的论文由英文译成汉文的工作，由张道安等同志完成。中国音乐学院陈铭道教授对照英文稿完成了汉文稿的校读工作。维吾尔族学者的维吾尔文论文翻译成汉文的工作，由陈毓贵等同志完成。最终，由周吉研究员对全部汉文稿件作了适当的调整。新疆艺术研究所的王桂玲、申亚丽、傅雪梅做了大量的编务工作。为保证出版质量，中央音乐学院出版社应中方筹备组所求，主动承担了出版任务，在此一并感谢！

以本次出版的汉文稿件为基础，英文版和维吾尔文版的《“第六届国际木卡姆研讨会”论文集》也将陆续出版。我们祝愿这一天早日到来，以便把这次盛会的丰硕成果介绍到全世界，介绍给新疆广大的各族群众。

责任编辑：俞人豪
封面设计：小　雨




ISBN 978-7-81096-214-8
9 787810 962148 >

定价：45.00元